SUSAN SONTAG

OBRA IMPRESCINDIBLE

EDICIÓN DE DAVID RIEFF

Obra imprescindible

SUSAN SONTAG

Edición de David Rieff

Traducciones de Aurelio Major,
Horacio Vázquez Rial, Eduardo Goligorsky,
Juan Utrilla Trejo, Mario Muchnik,
Juan Goytisolo, Marta Pessarrodona,
Jordi Fibla y Carlos Gardini, entre otros

LITERATURA RANDOM HOUSE

PRÓLOGO

David Rieff

Borges afirmó que «cuando los escritores mueren se convierten en libros, lo que, al fin y al cabo, no es una encarnación tan mala». Hace falta una rara índole de elegancia moral para hallar consuelo en la idea de que algo quedará de nosotros tras nuestra extinción. Y que alguien, aun tratándose de Borges, pueda hallar pleno consuelo en ello es una cuestión discutible. Para los que no están dotados de una gran capacidad de resignación o de autoengaño, y no creen en la vida de ultratumba (y probablemente incluso para muchos que sí creen en ella), el olvido es algo difícil de entender, y menos aún de aceptar. La esperanza de que no todo concluye con la propia muerte radica por tradición en la familia; para otros la consecución de los logros públicos, o bien las causas por las que se ha luchado, alimentan la esperanza de que su memoria perdurará. Aunque para muchos artistas se trate más bien de la obra, la obra, la obra. No obstante, dicha idea, aun en su sentido más amplio, coexiste en tensión con la certidumbre, incluso entre las reputaciones más imperecederas, de que el destino ineludible de la obra es verse reinterpretada por cada generación, y quizá a la postre repudiada por ella; pues el repudio es la burda prerrogativa de los jóvenes.

En el caso concreto de los escritores, hay algunos que intentan, por así decirlo, echar dados trucados a sus contemporáneos, así como a la posteridad. En vida ambicionan y a menudo consiguen, al menos en alguna medida, conformar cómo se comprende su obra, ya sea rebatiendo constantemente a sus críticos, ya sea incitando a sus admiradores. Wagner es el caso emblemático de dicho esfuerzo en un gran artista. En el caso de los escritores a lo largo del siglo pasado, el

empeño se extendió a los que eligieron a sus biógrafos o al menos colaboraron con ellos. La reciente y muy controvertida biografía de Philip Roth, que él mismo se esforzó denodadamente por guiar, es otro ejemplo tanto del poder como de las trampas de todo ello. Pero a más largo plazo, como evidentemente concluyeron hasta los escritores más empeñados en dirigir lo que ocurre con su obra —un Roth, o un Samuel Beckett—, por mucho que intervinieran resistiendo dicha conclusión, tales esfuerzos están indefectiblemente condenados al fracaso.

Susan Sontag, mi madre, estaba profunda y a veces desesperadamente interesada en que se la recordara. «Perdurará» era para ella el mayor homenaje que se podía rendir a la obra de un colega. Y aunque eso no pueda deducirse del frívolo relato de sus ambiciones en la banal biografía de Benjamin Moser, mi madre en realidad no estaba de ningún modo ofuscada por alcanzar la fama y luego por mantenerla. Bien al contrario, muchas de las decisiones relativas a los proyectos que deseaba emprender, sobre todo en su determinación de participar en los propósitos de amigos y parejas que, en otras circunstancias apenas le habrían interesado, fueron distracciones decisivas que la apartaron de sus propias aspiraciones. Fueron también más preservadoras de la fama que medios para alcanzarla o mantenerla. Al margen del ámbito de las proyecciones de Moser, lo que mi madre más ambicionaba era que su obra fuera recordada por la perdurable originalidad de lo que había hecho, pensado y escrito, y no porque había sido famosa. En algún sentido compartía el punto de vista de Borges, si bien la versión de este era conciliadora y la suya estaba electrizada por el terror a la extinción. Pues ella era la mujer que, siendo aún muy joven, había escrito en su diario: «No puedo imaginar el mundo sin mí». Es un sentimiento que nunca la abandonó, y su persistencia provocó que fuera sumamente angustioso para ella dejar este mundo; un sufrimiento que intenté plasmar, no del todo cabalmente, en *Un mar de muerte*, mis memorias de sus últimos meses. Me parece que en realidad la muerte la aterrorizaba más que a cualquier otro escritor importante del siglo XX, a excepción de Elias Canetti; tanto así que de hecho y a diferencia de Canetti, ese terror no

está presente en su obra, ni siquiera cuando, como en su novela *Estuche de muerte*, la mortalidad es su tema.

No hallar consuelo ante la extinción inevitable y ansiar que la posteridad preste atención puede parecer contradictorio, pero en el caso de mi madre creo que su horror a lo primero y su deseo de lo segundo simplemente discurrían por cauces distintos. Recuerdo que en una ocasión —en San Petersburgo para su septuagésimo primer y último cumpleaños, casi once meses antes de su muerte— trajo consigo como regalo para las personas que pudiera conocer ejemplares de su libro más reciente, *Ante el dolor de los demás*, su meditación sobre la fotografía y la guerra, y de *A Susan Sontag Reader*, una compilación de su obra publicada hasta 1982. Me sorprendió que hubiera elegido un libro de veinte años atrás en lugar de otro más reciente. Pero respondió con toda naturalidad que probablemente nadie leería entera la obra comprendida en el periodo de la compilación y que era un modo de transmitir lo que había abordado en ella. Sin embargo, con suerte, me dijo, pronto se editaría otra con su obra escrita desde entonces, tal y como la concebía. La autora del ensayo «Contra la interpretación» nunca tuvo reparo alguno en ello. Porque también se trataba de la mujer a la que le gustaba citar la frase de Nietzsche: «No hay hechos, solo interpretaciones». Y, como he tratado de exponer, aspiraba, sobre todo, a que se la siguiera leyendo.

En eso consisten las compilaciones cuando las preparan sus autores y no sus herederos: se trata de ejercicios de autointerpretación. En cambio, una póstuma, como esta o la precedente, *Al mismo tiempo*, publicada en 2009, es por su misma naturaleza una interpretación ajena de la obra de un escritor, en este caso mi interpretación. Tal es el privilegio y la carga de ser un heredero. Y si la obra de mi madre perdura, como creo que así ocurrirá, habrá personas que nunca la conocieron en vida, y menos aún que entablaron una relación con ella, que al cabo editarán otras compilaciones. No obstante, la tarea me ha correspondido a mí mientras tanto, y quiero dejar claro que lo que se sirve aquí es una selección de la obra de toda la vida de Susan Sontag vista a través de la lente de David Rieff. ¿Qué habría pensado de la

iniciativa? No tengo otra respuesta que la que ofrezco cuando sus admiradores me escriben para preguntar qué «habría pensado» de gente y acontecimientos sucedidos tras su deceso: Donald Trump, *woke*, la crisis climática, etcétera, etcétera. La única respuesta honrada, por supuesto, es que soy un hijo, no un médium. Con todo, lo que he pretendido es incluir la obra que consideraba más destacada porque ella misma me lo dijo, obra que quizá habría «superado» (aunque no repudiado; eso solo ocurrió con algunas de sus posiciones políticas, en particular con sus primeras apologías de varios regímenes comunistas, principalmente el cubano), y obra que en mi opinión podría tener eco sobre todo entre quienes la leen actualmente, en la tercera década del siglo XXI. A todo lo anterior he añadido unas cuantas entradas de sus diarios que se revisten de singular relevancia para los escritos que se reproducen en estas páginas.

Y soy el primero en reconocer que leer a Susan Sontag en la tercera década del siglo XXI es todo menos un asunto diáfano. No me refiero solo al modo en que ella no habría compartido las creencias recibidas de nuestra época (aunque, insisto, no lo sé de cierto). Sí sostengo que le habría parecido en extremo repelente el antiintelectualismo iconoclasta de la política identitaria y su filosofía (por decirlo con suma generosidad) de la cultura que sustituye la trascendencia con la representación. Una vez me confesó que una de las razones por las que confiaba en vivir una vida muy larga —una obsesión irrealizada: solo le tocaron seis docenas de años, casi— era, según sus palabras, «para ver hasta dónde llega la estupidez». Mi corazonada es que se habría quedado atónita al ver la prontitud con la que se alcanzó tanta estupidez. Pero lo que me parece mucho más trascendente es que, a diferencia de muchos escritores importantes próximos a su generación (nació en 1933 y murió en 2004), la obra de mi madre es en sí misma un estudio sobre la ambivalencia y la ambigüedad. La ambivalencia es en un sentido el aspecto más sencillo: uno de sus contemporáneos sintetizó su profunda dualidad, en un tono entre admirativo y burlón, al afirmar que se trataba de una esteta entre los moralistas, pero de una moralista entre los estetas. Los primeros ensayos que la hicieron célebre

—«Notas sobre lo "camp"», «Contra la interpretación», «Una cultura y la nueva sensibilidad» y «Sobre el estilo»— son los de la esteta que se enfrentaba a la moralista. Pero en *Sobre la fotografía*, en sus dos libros sobre la enfermedad, *La enfermedad y sus metáforas* y *El sida y sus metáforas*, en el ensayo sobre Leni Riefenstahl, «Fascinante fascismo», y en su meditación sobre la fotografía y la guerra, *Ante el dolor de los demás*, mi madre volvió a ser la moralista de altura.

Mi propia intuición, y no se trata más que de eso, es que si se desentrañara su dualidad escritural, la moralista superaría a la esteta. Una parte de lo que escribió, de la cual he entresacado la mayoría de lo seleccionado en estas páginas, tendrá su eco sin obstáculos. Acaso resulte irónico, pero me parece que su obra narrativa, valorada por ella por encima del resto de sus libros, aunque considerada por casi todos sus lectores coetáneos lo menos interesante de su empeño, sea lo que menos precise (¡sí!) de interpretación para los lectores de 2022. Y por el mismo motivo me pregunto hasta qué punto son «legibles» hoy día los primeros ensayos de su período de alta esteta. El axioma de Kierkegaard, objeto de fascinación que citaba a menudo, según el cual, si bien hay que vivir la vida prospectivamente, esta solo puede ser entendida retrospectivamente, no se ajusta del todo al caso de mi madre, al menos en lo que respecta a su obra. Pues a diferencia de muchos de sus contemporáneos —es decir, los más relevantes—, todas las crónicas sobre ella, sobre lo que pensaba, sobre lo que defendió, parecían y aun parecen reclamar un contradiscurso.

Por lo anterior he querido que esta compilación sea lo más amplia posible, es decir, he preferido errar por exceso al incluir más escritos y no por defecto al elegir solo aquellos textos que en mi opinión la representan con mayor solidez. Por ello los fragmentos de sus diarios son tan importantes en la estructura de esta recopilación. Algunos abarcan los mismos materiales, o al menos se solapan con lo contenido en los ensayos, relatos y fragmentos de novelas recogidos. Hace ya mucho tiempo el escritor y director inglés Jonathan Miller, buen amigo de mi madre en los años sesenta y setenta, escribió una «Carta de Londres» para la revista literaria estadounidense *Partisan Review*, donde

también mi madre publicó la mayoría de sus primeros ensayos importantes. Miller siempre concluía sus artículos con estas palabras: «Espero que esto te encuentre a ti tal como me deja a mí». En un sentido todo escritor solo puede razonablemente aspirar a eso, tanto de los lectores de su época como de los que se ocuparán de leer su obra cuando no se encuentre entre nosotros. Lo mismo puede decirse de los editores de compilaciones como la presente. Al recibir la obra de mi madre, me parece que aún conserva su fuerza para instruir, deleitar e interpelar. Pero eso habrá de resolverlo esta generación de lectores, no yo. *Caveat lector*.

Me he referido a la presente antología como si fuese solo mía, pero no es del todo así. Escribo esto con un poco de inquietud. Ya en mi madurez el orbe hispanohablante se ha convertido, en aspectos significativos, en mi patria cultural adoptiva. Lo cual categóricamente no implica que lo mire con menos escepticismo y ambivalencia que los tres países, además del mío propio, los Estados Unidos, que más han importado en mi vida: Francia, Inglaterra, y acaso sobre todo Irlanda. Y la verdad es que siempre me he tenido por un estadounidense poco convincente. Aunque me he apeado a menudo en el mundo hispanohablante, la idea de una nueva compilación de los escritos de Susan Sontag dirigida a un público de habla española no fue mía sino del último editor de mi madre en España (y mi buen amigo) Claudio López Lamadrid. Durante un almuerzo en el Festival Hay de Cartagena, acompañados de otros escritores publicados también por Claudio y con el rumor de las conversaciones al fondo, me propuso el proyecto garabateando el índice en una hoja con el membrete del hotel. Desde entonces lo he revisado en parte, añadiendo y eliminando textos. Así pues, este libro es en lo fundamental una idea de Claudio, no mía. Sin embargo, tiene también otro «padre»: el poeta Aurelio Major, traductor de la obra de mi madre y de la mía, y uno de mis amigos más queridos. Aurelio se ha ocupado durante muchos años de la obra de mi madre en lengua española, una suerte de intensa vigilancia que ha sido todo menos fácil. Aurelio supervisará los cometidos globales (en ambos sentidos de la palabra) de la Fundación Susan Sontag cuando yo haya

desaparecido. Mientras tanto, aquí y ahora, estoy en deuda con Claudio y con Aurelio, deudas que nunca podré saldar.

Nueva York
Septiembre de 2021

SENSIBILIDADES

CONTRA LA INTERPRETACIÓN

> El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fogonazo. Es algo minúsculo, minúsculo, el contenido.
>
> WILLEM DE KOONING, en una entrevista

> Son las personas superficiales las únicas que no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible.
>
> OSCAR WILDE, en una carta

1

La más antigua experiencia del arte tiene que haberlo percibido como encantamiento o magia; el arte era un instrumento del ritual (las pinturas de las cuevas de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, etcétera). La primera *teoría* del arte, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era mímesis, imitación de la realidad.

Y es en este punto donde se planteó la cuestión del *valor* del arte. Pues la teoría mimética, por sus propios términos, reta al arte a justificarse a sí mismo.

Platón, que propuso la teoría, lo hizo al parecer con la finalidad de establecer que el valor del arte es dudoso. Al considerar los objetos materiales ordinarios como objetos miméticos en sí mismos, imitaciones de formas o estructuras trascendentes, aun la mejor pintura de una cama sería solo una «imitación de una imitación». Para Platón, el arte no tiene una utilidad determinada (la pintura de una cama no sirve para dormir encima) ni es, en un sentido estricto, verdadero. Y los

argumentos de Aristóteles en defensa del arte no ponen realmente en tela de juicio la noción platónica de que el arte es un elaborado *trompe-l'oeil*, y, por tanto, una mentira. Pero sí discute la idea platónica de que el arte es inútil. Mentira o no, el arte tiene para Aristóteles un cierto valor en cuanto constituye una forma de terapia. Después de todo, replica Aristóteles, el arte es útil, medicinalmente útil, en cuanto suscita y purga emociones peligrosas.

En Platón y en Aristóteles la teoría mimética del arte va pareja con la presunción de que el arte es siempre figurativo. Pero los defensores de la teoría mimética no necesitan cerrar los ojos ante el arte decorativo y abstracto. La falacia de que el arte es necesariamente un «realismo» puede ser modificada o descartada sin trascender siquiera los problemas delimitados por la teoría mimética.

El hecho es que toda la conciencia y toda la reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mímesis o representación. Es debido a esta teoría que el arte en cuanto a tal —por encima y más allá de determinadas obras de arte— llega a ser problemático, a necesitar defensa. Y es la defensa del arte la que engendra la singular concepción según la cual algo, que hemos aprendido a denominar «forma», está separado de algo que hemos aprendido a denominar «contenido», y la bienintencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesoria la forma.

Aun en tiempos modernos, cuando la mayor parte de los artistas y de los críticos han descartado la teoría del arte como representación de una realidad exterior y se han inclinado en favor de la teoría del arte como expresión subjetiva, persiste el rasgo fundamental de la teoría mimética. Concibamos la obra de arte según un modelo pictórico (el arte como pintura de la realidad) o según un modelo de afirmación (el arte como afirmación del artista), el contenido sigue estando en primer lugar. El contenido puede haber cambiado. Quizá sea ahora menos figurativo, menos lúcidamente realista. Pero aún se supone que una obra de arte *es* su contenido. O, como suele afirmarse hoy, que una obra de arte, por definición, dice algo («X dice que…», «X intenta decir que…», «Lo que X dijo…», etcétera, etcétera).

2

Ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué *decía*, pues se sabía (o se creía saber) qué *hacía*. Desde ahora hasta el final de toda conciencia, tendremos que cargar con la tarea de defender el arte. Solo podremos discutir sobre este u otro medio de defensa. Es más: tenemos el deber de desechar cualquier medio de defensa y justificación del arte que resulte particularmente obtuso, o costoso, o insensible a las necesidades y a la práctica contemporáneas.

Este es el caso, hoy, de la idea misma de contenido. Prescindiendo de lo que haya podido ser en el pasado, la idea de contenido es hoy sobre todo un obstáculo, un fastidio, un sutil, o no tan sutil, filisteísmo.

Aunque pueda parecer que los progresos actuales en diversas artes nos alejan de la idea de que la obra de arte es primordialmente su contenido, esta idea continúa disfrutando de una extraordinaria supremacía. Permítaseme sugerir que eso ocurre porque la idea se perpetúa ahora bajo el disfraz de una cierta manera de enfrentarse a las obras de arte, profundamente arraigada en la mayoría de las personas que consideran seriamente cualquiera de las artes. Y es que el abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de *interpretación*. Y, a la inversa, es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de *interpretarla* lo que sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte.

3

Naturalmente, no me refiero a la interpretación en el sentido más amplio, el sentido que Nietzsche acepta (adecuadamente) cuando dice:

«No hay hechos, solo interpretaciones». Por interpretación entiendo aquí un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas «reglas» de interpretación.

La interpretación, aplicada al arte, supone desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el Z y así sucesivamente). La labor de interpretación lo es, virtualmente, de traducción. El intérprete dice: «Fíjate, ¿no ves que X es en realidad, o significa en realidad, A? ¿Que Y es en realidad B? ¿Que Z es en realidad C?».

¿Qué situación pudo dar lugar al curioso proyecto de transformar un texto? La historia nos facilita los materiales para una respuesta. La interpretación apareció por vez primera en la cultura de la antigüedad clásica, cuando el poder y la credibilidad del mito fueron derribados por la concepción «realista» del mundo introducida por la ilustración científica. Una vez planteado el interrogante que acuciaría a la conciencia posmítica —el de la *similitud* de los símbolos religiosos—, los antiguos textos dejaron de ser aceptables en su forma primitiva. Entonces, se echó mano de la interpretación para reconciliar los antiguos textos con las «modernas» exigencias.

Así, los estoicos, a fin de armonizar su concepción de que los dioses debían ser morales, alegorizaron los rudos aspectos de Zeus y su estrepitoso clan de la épica de Homero. Lo que Homero describió en realidad como adulterio de Zeus con Latona, explicaron, era la unión del poder con la sabiduría. En esta misma tónica, Filón de Alejandría interpretó las narraciones históricas literales de la Biblia hebraica como parábolas espirituales. La historia del éxodo desde Egipto, los cuarenta años de errar por el desierto, y la entrada en la tierra de promisión, decía Filón, eran en realidad una alegoría de la emancipación, las tribulaciones y la liberación final del alma individual. Por tanto, la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de (posteriores) lectores. Pretende resolver esa discrepancia. Por alguna razón, un texto ha llegado a ser inaceptable; sin embargo, no puede ser desechado. La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición. El

intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo *altera*. Pero no puede admitir que es eso lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. Por más que alteren el texto, los intérpretes (otro ejemplo notable son las interpretaciones «espirituales» rabínicas y cristianas del indiscutiblemente erótico *Cantar de los cantares*) siempre sostendrán estar revelando un sentido presente en él.

En nuestra época, sin embargo, la interpretación es aún más compleja. Pues el celo contemporáneo por el proyecto de interpretación no suele ser suscitado por la piedad hacia el texto problemático (lo cual podría disimular una agresión), sino por una agresividad abierta, un desprecio declarado por las apariencias. El antiguo estilo de interpretación era insistente, pero respetuoso; sobre el significado literal erigía otro significado. El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye; escarba hasta «más allá del texto» para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero. Las doctrinas modernas más celebradas e influyentes, la de Marx y la de Freud, son en realidad sistemas hermenéuticos perfeccionados, agresivas e impías teorías de la interpretación. Todos los fenómenos observables son catalogados, en frase de Freud, como *contenido manifiesto*. Este contenido manifiesto debe ser cuidadosamente analizado y filtrado para descubrir debajo de él el verdadero significado: el *contenido latente*. Para Marx, los acontecimientos sociales, como las revoluciones y las guerras; para Freud, los acontecimientos de las vidas individuales (como los síntomas neuróticos y los deslices del habla), al igual que los textos (como un sueño o una obra de arte), todo ello, está tratado como pretexto para la interpretación. Según Marx y Freud estos acontecimientos solo son inteligibles *en apariencia*. De hecho, sin interpretación, carecen de significado. Comprender es interpretar. E interpretar es volver a exponer el fenómeno con la intención de encontrar su equivalente.

Así pues, la interpretación no es (como la mayoría de las personas presume) un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación

debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado muerto. En otros contextos culturales es reaccionaria, impertinente, cobarde, asfixiante.

4

La actual es una de esas épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades, tanto como los gases de los automóviles y de la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana. En una cultura cuyo ya clásico dilema es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte.

Y aún más. Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir *el* mundo en *este* mundo (¡«*este* mundo»! Como si hubiera otro).

El mundo, nuestro mundo, está ya bastante reducido y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados, hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos.

5

En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte. El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable el arte.

Este filisteísmo de la interpretación es más frecuente en la literatura que en cualquier otro arte. Hace ya décadas que los críticos literarios

creen que su labor consiste en transformar los elementos del poema, el drama, la novela o la narración en otra cosa. Habrá ocasiones en que el escritor se sienta tan incómodo ante el manifiesto poder de su arte que ya dentro de la misma obra instalará —no sin una nota de modestia, un toque de ironía de buen tono— su clara y explícita interpretación. Thomas Mann es un ejemplo de autor excesivamente cooperativo. En el caso de autores más reacios, le falta tiempo al crítico para llevar a cabo por sí mismo esta tarea.

La obra de Kafka, por ejemplo, ha estado sujeta a secuestros en serie por no menos de tres ejércitos de intérpretes. Quienes leen a Kafka como alegoría social ven en él ejemplos clínicos de las frustraciones y la insensatez de la burocracia moderna, y su expresión definitiva en el Estado totalitario. Quienes leen a Kafka como alegoría psicoanalítica ven en él desesperadas revelaciones del temor de Kafka a su padre, sus angustias de castración, su sensación de impotencia, su dependencia de los sueños. Quienes leen a Kafka como alegoría religiosa explican que K. intenta, en *El castillo*, ganarse el acceso al cielo; que José K., en *El proceso*, es juzgado por la inexorable y misteriosa justicia de Dios… Otra obra que ha atraído a los intérpretes como a sanguijuelas es la de Samuel Beckett. Los delicados dramas de la conciencia encerrada en sí misma de la obra de Beckett —reducidos a los elementos esenciales, recortados, frecuentemente presentados en situación de inmovilidad física— son leídos como una declaración sobre la alienación del hombre moderno por el pensamiento o por Dios, o como una alegoría de la psicopatología.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide…, podríamos citar autor tras autor; es interminable la lista de aquellos que se han visto rodeados de gruesas capas de interpretación. Pero debe advertirse que la interpretación no es solo el homenaje que la mediocridad rinde al genio. Es, precisamente, *la* manera moderna de comprender algo, y se aplica a obras de toda calidad. Así, de las notas que Elia Kazan publicó sobre su versión de *Un tranvía llamado Deseo*, se desprende que, para dirigir la obra, tuvo que descubrir que Stanley Kowalski representaba el barbarismo sensual y exterminador que iba adueñándose de nuestra

cultura, y que Blanche du Bois era la civilización occidental, la poesía, los ropajes delicados, la luz tenue, los sentimientos refinados y todo lo que se quiera, aunque, naturalmente, dentro ya de cierto desgaste. El vigoroso melodrama psicológico de Tennessee Williams se nos vuelve inteligible; se trataba de *algo*: de la decadencia de la civilización occidental. Al parecer, de haber seguido siendo un drama sobre un atractivo bruto llamado Stanley Kowalski y una mustia y escuálida belleza llamada Blanche du Bois, no le habría sido posible dirigir la pieza.

6

Nada importa que los artistas pretendan o no que se interpreten sus obras. Quizá Tennessee Williams crea que *Un tranvía llamado Deseo* trata de lo que el director Elia Kazan cree que trata. Pudiera ser que Cocteau, respecto de *La sangre de un poeta* y de *Orfeo*, deseara las esmeradas conferencias que se han pronunciado sobre estas películas, en términos de simbolismo freudiano y crítica social. Pero el mérito de estas obras ciertamente radica en algo distinto de sus «significados». Es más, los dramas de Williams y las películas de Cocteau son defectuosos, falsos, forzados, faltos de convicción, precisamente porque sugieren tan portentosos significados.

De algunas entrevistas se desprende que Resnais y Robbe-Grillet concibieron conscientemente *El año pasado en Marienbad* de modo que satisficiera interpretaciones múltiples e igualmente plausibles. Y sin embargo, deberíamos resistirnos a la tentación de interpretar *Marienbad*. Lo importante en *Marienbad* es la inmediatez pura, intraducible, sensual, de algunas de sus imágenes, así como sus soluciones rigurosas, aunque rígidas, de determinados problemas de la forma cinematográfica.

Abundando en todo esto, podría ser que Ingmar Bergman pretendiera representar con el tanque que avanza con estrépito por la desierta calle nocturna de *El silencio* un símbolo fálico. Pero si lo hizo, fue una idea

absurda. («No creas nunca al cuentista, cree el cuento», dijo Lawrence.) Esta secuencia del tanque, considerada como objeto bruto, como equivalente sensorial inmediato de los misteriosos, abruptos y acorazados acontecimientos que tenían lugar en el hotel, es el momento más sorprendente de la película. Quienes buscan una interpretación freudiana del tanque solo expresan su falta de respuesta a lo que transcurre en la pantalla.

Siempre sucede que las interpretaciones de este tipo indican insatisfacción (consciente o inconsciente) ante la obra, un deseo de reemplazarla por alguna otra cosa.

La interpretación, basada en la teoría, sumamente cuestionable, de que la obra de arte está compuesta por trozos de contenido, viola el arte. Convierte el arte en artículo de uso, en adecuación a un esquema mental de categorías.

7

La interpretación, naturalmente, no siempre prevalece. De hecho, es posible que buena parte del arte actual deba entenderse como producto de una huida de la interpretación. Para evitar la interpretación, el arte puede llegar a ser parodia. O a ser abstracto. O a ser («simplemente») decorativo. O a ser no-arte.

La huida de la interpretación parece ser especialmente característica de la pintura moderna. La pintura abstracta es un intento de no tener contenido, en el sentido ordinario; puesto que no hay contenido, no cabe interpretación. El *pop-art* busca, por medios opuestos, un mismo resultado; utilizando un contenido tan estridente, como «lo que es», termina también por ser ininterpretable.

Asimismo, buena parte de la poesía moderna, comenzando con los grandes experimentos de la poesía francesa (incluido el movimiento equívocamente denominado simbolismo), al poner silencios en los poemas y restablecer la *magia* de la palabra, ha escapado de la garra brutal de la interpretación. La revolución más reciente en el gusto

poético contemporáneo —la revolución que ha destronado a Eliot y elevado a Pound— representa un rechazo del contenido en poesía en el antiguo sentido, una impaciencia que dejó a la poesía moderna a merced del celo de los intérpretes.

Me refiero principalmente a la situación en Estados Unidos, claro. Aquí, la interpretación cunde rápidamente en las artes de una vanguardia débil y despreciable: la ficción y el drama. La mayoría de los novelistas y dramaturgos norteamericanos son, de hecho, periodistas, o caballeros sociólogos y psicólogos. Escriben el equivalente literario de la música programada. Y tan rudimentario, falto de inspiración y esclerosado ha sido el concepto de lo que la *forma* puede representar en la ficción y en el drama que, aun cuando el contenido no es simplemente información, noticia, es todavía peculiarmente visible, más fácilmente manejable, más ostensible. En la medida en que las novelas y los dramas (en Estados Unidos), a diferencia de la poesía, la pintura y la música, no reflejan ninguna preocupación interesante por variar su forma, estas artes continuarán siendo presa fácil ante los asaltos de la interpretación.

Pero el vanguardismo programático —que se ha propuesto fundamentalmente experimentaciones con la forma a expensas del contenido— no es la única defensa contra las interpretaciones que infestan el arte. Al menos, así lo espero, pues ello supondría condenar el arte a una persecución perpetua. (También perpetúa la misma distinción entre forma y contenido que es, en último término, una fantasía.) Idealmente, es posible eludir a los intérpretes por otro camino: mediante la creación de obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo ímpetu sea tal, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser… lo que es. ¿Es esto posible hoy? Sucede, a mi entender, en el cine. Por ese motivo, el cine es en la actualidad, de todas las formas de arte, las más vívida, la más emocionante, las más importante. Quizá el indicador de la vitalidad de una determinada forma de arte consista en su capacidad para admitir defectos, sin dejar de ser buena. Por ejemplo, algunas de las películas de Bergman —pese a estar plagadas de mensajes poco convincentes sobre el espíritu

moderno, invitando así a interpretaciones— están por encima de las pretenciosas intenciones de su director. En *Luz de invierno* y *El silencio*, la hermosa y visual sofisticación de las imágenes subvierte ante nuestros ojos la endeble seudointelectualidad de la historia y de una parte del diálogo. (El ejemplo más notable de este tipo de discrepancia es la obra de D. W. Griffith.) En las buenas películas existe siempre una espontaneidad que nos libera por entero de la ansiedad por interpretar. Muchas antiguas películas de Hollywood, como las de Cukor, Walsh, Hawks e incontables directores más, tienen esta cualidad liberadora antisimbólica, no inferior a la de las mejores obras de los nuevos directores europeos como *Tirad sobre el pianista* y *Jules y Jim*, de Truffaut; *Al final de la escapada* y *Vivir su vida*, de Godard; *La aventura*, de Antonioni, e *I fidanzati*, de Olmi.

El hecho de que las películas no hayan sido atropelladas por los interpretadores es, en parte, debido simplemente a la novedad del cine como arte. Es también debido al feliz accidente por el cual las películas, durante largo tiempo, fueron tan solo películas; en otras palabras, que se las consideró parte de la cultura de masas, entendida esta como opuesta a la cultura superior, y fueron desechadas por la mayoría de las personas inteligentes. Además, en el cine siempre hay algo que atrapar al vuelo, además del contenido, para aquellos deseosos de analizar. Pues el cine, a diferencia de la novela, posee un vocabulario de las formas: la explícita, compleja y discutible tecnología de los movimientos de cámara, de los cortes, y de la composición de planos implicados en la realización de una película.

8

¿Qué tipo de crítica, de comentario sobre las artes, es hoy deseable? Pues no pretendo decir que las obras de arte sean inefables, que no puedan ser descritas o parafraseadas. Pueden serlo. La cuestión es cómo. ¿Cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte, sin usurpar su espacio?

Lo que se necesita, en primer término, es una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al *contenido* provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la *forma* la silenciará. Lo que se necesita es un vocabulario —un vocabulario, más que prescriptivo, descriptivo— de las formas.[1] La mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma. Puedo citar, sobre el cine, el teatro y la pintura respectivamente, el ensayo de Erwin Panofsky «Style and Medium in the Motion Pictures», el ensayo de Northrop Frye «A Conspectus of Dramatic Genres» y el ensayo de Pierre Francastel «La destruction d'un espace plastique». La obra de Roland Barthes *Racine* y sus dos ensayos sobre Robbe-Grillet son ejemplos de análisis formal aplicado a la obra de un solo autor. (Los mejores ensayos de *Mimesis*, de Erich Auerbach, como «La cicatriz de Odiseo» son también de este tipo.) Un ejemplo de análisis formal aplicado simultáneamente al género y al autor lo encontraríamos en el ensayo de Walter Benjamin «The Storyteller: Reflections on the Works of Nicolai Leskov».

Igualmente válidos serían los actos de crítica que proporcionaran una descripción verdaderamente certera, aguda, amorosa, de la aparición de una obra de arte. Esto parece ser más difícil incluso que el análisis formal. Parte de la crítica cinematográfica de Manny Farber, el ensayo de Dorothy van Ghent «The Dickens Worlds: A View from Todgers» y el ensayo de Randall Jarrell sobre Walt Whitman se cuentan entre los raros ejemplos de lo que quiero decir. Son ensayos que revelan la superficie sensual del arte sin enlodarla.

9

En la actualidad, el valor más alto y más liberador en el arte —y en la crítica de hoy— es la *transparencia*. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son. En esto reside la grandeza de, por ejemplo, las películas de Bresson y de

Ozu, y de *La regla del juego* de Renoir.

En otros tiempos (en Dante, por ejemplo) debió de haber sido un acto creador y revolucionario el concebir las obras de arte de manera que permitieran su experimentación en distintos niveles. Ahora no. Sería reforzar el principio de redundancia, que es la principal aflicción de la vida moderna.

En otros tiempos (tiempos en que no abundaba el gran arte), debió de haber sido un acto creador y revolucionario interpretar las obras de arte. Ahora no. Decididamente, lo que ahora no precisamos es asimilar nuevamente el Arte al Pensamiento o (lo que es peor) el Arte a la Cultura.

La interpretación da por supuesta la experiencia sensorial de la obra de arte, y toma a esta como punto de partida. Pero hoy este supuesto es injustificado. Piénsese en la tremenda multiplicación de las obras de arte al alcance de todos nosotros, agregada a los gustos y olores y visiones contradictorios del contorno urbano que bombardean nuestros sentidos. La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna —su abundancia material, su exagerado abigarramiento— se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales. Y la misión del crítico debe plantearse precisamente a la luz del condicionamiento de nuestros sentidos, de nuestras capacidades (más que de los de otras épocas).

Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más.

Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto.

La finalidad de todo comentario sobre el arte debería ser hoy hacer que las obras de arte —y, por analogía, nuestra experiencia personal— fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debería consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso que *es lo que es*, y

no en mostrar *qué significa*.

10

En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.

SOBRE EL ESTILO

Sería ardua tarea, en nuestros días, descubrir algún crítico literario afamado a quien no le importase que le cogieran defendiendo *como idea* la antigua oposición entre estilo y contenido. En este punto, prevalece una conformidad beata. Todos se apresuran a declarar que estilo y contenido son inseparables, que el estilo personal característico de un autor importante constituye un aspecto orgánico de su obra, y nunca es algo puramente «decorativo».

Y sin embargo, en la práctica de la crítica esta vieja antítesis perdura, virtualmente inatacada. La casi totalidad de estos mismos críticos que, de paso, rechazan la idea de que el estilo es accesorio al contenido, mantiene la dicotomía a la hora de aplicarse a obras literarias concretas. Después de todo, no resulta tan fácil liberarse de una distinción que en la práctica sostiene la estructura del discurso crítico, y sirve para perpetuar determinadas aspiraciones intelectuales y determinados intereses creados que, ellos sí, continúan intactos y que no cederían fácilmente sin un sustituto funcional completamente articulado.

En realidad, referirse al estilo de una novela o un poema determinados simplemente como «estilo», sin implicar, de manera voluntaria o no, que el estilo es algo meramente decorativo, accesorio, resulta en extremo difícil. Sencillamente porque, al manejar este concepto, se está casi en la obligación de invocar, aun implícitamente, la antítesis entre estilo y algo más. Pero muchos críticos, al parecer, no lo advierten así. Se creen lo bastante respaldados por un rechazo teórico de la noción vulgar según la cual el estilo trasciende del contenido, mientras sus juicios continúan reforzando precisamente lo que, en el plano teórico, se apresuran a negar.

La frecuencia con que son defendidas, como buenas, obras de arte, ciertamente muy respetables, aunque en ellas se advierta que su mal llamado estilo es crudo o poco pulido, es un síntoma más de la pervivencia en la práctica de la crítica, en los juicios concretos, de la vieja dualidad. Otro síntoma es la frecuencia con que un estilo muy complejo es considerado con una ambivalencia mal disimulada. Escritores y artistas contemporáneos de un estilo intrincado, hermético y exigente —por no hablar ya de «hermoso»— reciben su parte de ilimitadas alabanzas. Y sin embargo, no se nos escapa que a menudo un estilo así solo revela una cierta forma de insinceridad; prueba de la intrusión del artista en sus materiales, a los que hubiera debido presentar en estado puro.

Whitman, en el prefacio a la edición de 1855 de *Hojas de hierba*, expresa su disconformidad con el «estilo» que, en la mayoría de las artes desde el siglo pasado, es una treta corriente, destinada a introducir un nuevo vocabulario estilístico. «El mejor poeta tiende a preocuparse menos por el estilo que por ser un libre canal para sí mismo», lo que grandes y muy amanerados poetas discuten. «A su arte le dice: no seré entrometido, no habrá en mi escritura ninguna elegancia, efecto u originalidad que cuelgue entre mi persona y los demás como un cortinaje. No colgaré nada, ni los cortinajes más ricos. Lo que digo lo digo como precisamente es».

Naturalmente, como todos saben, o pretenden saber, no existe un estilo neutro, absolutamente transparente. Sartre ha mostrado en su excelente comentario de *El extranjero*, cómo el célebre «estilo blanco» de la novela de Camus —impersonal, expositivo, lúcido, rotundo— es a su vez vehículo de la imagen del mundo de Meursault (como construida a partir de momentos absurdos, fortuitos). Lo que Roland Barthes denomina «grado cero de la escritura» resulta, precisamente por antimetafórico y deshumanizado, tan elaborado y artificial como cualquier estilo tradicional de escritura. No obstante, la noción de un arte transparente, sin estilo, es una de las más tenaces fantasías de la cultura moderna. Críticos y artistas pretenden creer que es más difícil

privar al arte del artífice que, para una persona, perder la personalidad. Aun así, la aspiración resiste, como una permanente disidencia del arte moderno, con su vorágine de *cambios* de estilo.

Hablar de estilo es una de las maneras de hablar de la totalidad de una obra de arte. Como ocurre en todo discurso sobre totalidades, referirse al estilo exige apoyarse en metáforas. Y las metáforas confunden.

Consideremos por ejemplo la muy material metáfora de Whitman. Al comparar el estilo a un cortinaje, ha confundido evidentemente estilo con decoración, y ello bastaría para convertirlo en blanco propicio de las censuras de una mayoría de los críticos. Concebir el estilo como un apéndice decorativo de la materia de la obra sugiere la posibilidad de apartar el cortinaje y revelar la materia; o, modificando ligeramente la metáfora, la posibilidad de hacer transparente el cortinaje. Pero no es esta la única implicación errónea de la metáfora. La metáfora sugiere también que el estilo es cuestión de más o menos (cantidad), de espesor o finura (densidad). Y aunque no resulte tan obvio, esto es evidentemente tan falso como la fantasía de que el artista puede, en principio, optar entre tener o no tener un estilo. El estilo no es cuantitativo, sino en la medida en que es aditamento. Una convención estilística más compleja —por ejemplo, una que llevara la prosa bastante más allá de la dicción y las cadencias del habla ordinaria— no significaría «más» estilo en la obra.

Es más: prácticamente todas las metáforas sobre el estilo acaban por situar la materia en lo interior, el estilo en lo exterior. Sería más acertado invertir la metáfora. La materia, el tema, está en el exterior; el estilo, en el interior. Como escribe Cocteau: «El estilo decorativo no ha existido nunca. El estilo es el alma y, por desgracia, en nosotros el alma asume la forma del cuerpo». Aun cuando pretendiéramos definir el estilo como «manera de nuestra expresión», ello no conduciría necesariamente a una oposición entre el estilo asumido y el «verdadero» ser propio. En realidad, semejante disyunción es extremadamente rara. En casi todos los casos, nuestra manera de

expresarnos *es* nuestra manera de ser. La máscara es el rostro.

Sin embargo, me interesa aclarar que cuanto he dicho sobre metáforas peligrosas no excluye el uso de metáforas limitadas y concretas para describir el impacto de un determinado estilo. Parece inofensivo hablar de un estilo a partir de la cruda terminología que se usa para describir sensaciones físicas y hablar de un estilo «cargante», o «pesado», o «aburrido», o «insulso» o, para utilizar la imagen con que se suelen calificar algunos argumentos, «inconsistente».

La antipatía respecto del «estilo» es siempre una antipatía respecto de un estilo determinado. No existen obras sin estilo, sino, solamente, obras de arte pertenecientes a tradiciones y concepciones estilísticas diferentes, más o menos complejas.

Esto quiere decir que la noción de estilo, considerada genéricamente, tiene un significado específico, histórico. No se trata únicamente de que el estilo pertenezca a un tiempo y a un espacio, y de que nuestra percepción del estilo de una obra de arte determinada esté siempre marcada por una conciencia de la historicidad de la obra, de su lugar en una cronología. Es más: la posibilidad de diferenciar estilos es en sí misma un producto de la conciencia histórica. De no ser por la ruptura o por la experimentación con normas artísticas anteriores, ya conocidas, nunca podríamos reconocer el perfil de un nuevo estilo. Más todavía: la misma noción de «estilo» tiene que ser comprendida históricamente. La concepción del estilo como elemento problemático y aislable de una obra de arte ha surgido en el público de arte solo en determinados momentos históricos, y ello como una fachada tras la cual se están debatiendo otras cuestiones, en último término, éticas y políticas. La idea de «tener un estilo» es una de las soluciones que han dado pie, intermitentemente desde el Renacimiento, a las crisis que han amenazado antiguos conceptos de verdad, de rectitud moral e incluso de naturalidad.

Pero imaginemos por un momento que todo esto está ya admitido. Que toda representación se considera encarnada en un estilo determinado (fácil de decir). Que, por ende, no existe, en sentido estricto, nada parecido al realismo, a menos que se lo considere una convención estilística especial (ya más difícil). Sin embargo, hay estilos y estilos. Nadie ignora la existencia de movimientos artísticos que no se limitan simplemente a tener un «estilo» (dos ejemplos: la pintura manierista de finales del siglo XVI y principios del XVII; el *art nouveau* en pintura, arquitectura, mobiliario y objetos domésticos). Artistas como Parmigianino, como Pontormo, como Rosso, como Bronzino, o como Gaudí, como Guimard, como Beardsley y como Tiffany, cultivaron un estilo de modo evidente. Se mostraron preocupados por cuestiones estilísticas y, en verdad, pusieron el acento no tanto en lo que decían cuanto en la manera de decirlo.

Para habérnoslas con un arte de este tipo, que parece exigir la distinción que tanto he recomendado abandonar, haría falta un término como «estilización» o su equivalente. «Estilización» es lo que está presente en una obra de arte precisamente cuando el artista recae en esta distinción, en modo alguno inevitable, entre materia y manera, tema y forma. Cuando así sucede, cuando así se distingue estilo y tema, es decir, cuando se los enfrenta, puede hablarse legítimamente de temas tratados (o maltratados) en un cierto estilo. El mal trato creador suele ser la norma. En efecto, cuando se concibe el material del arte como «tema», se lo concibe también como algo susceptible de agotarse. Y como se estima que los temas han ido bastante lejos en este proceso de agotamiento, se los ve necesitados de más y más estilización.

Compárense, por ejemplo, ciertas películas mudas de Sternberg, *Cazadores de almas*, *La ley del hampa*, *Los muelles de Nueva York*, con las seis películas norteamericanas que realizó en los años treinta con Marlene Dietrich. Los mejores de los primeros filmes de Sternberg tenían rasgos estilísticos muy pronunciados, una superficie estética perfeccionada. Pero no percibíamos en el relato del marinero y la prostituta de *Los muelles de Nueva York* lo que en las aventuras del personaje de la Dietrich en *La Venus rubia* o *Capricho imperial*, que es un

ejercicio de estilo. Lo que informa estos filmes posteriores de Sternberg es su actitud irónica hacia el tema (el amor romántico, la *femme fatale*), un juicio sobre el tema, interesante solo en la medida en que este es transformado mediante la exageración; en una palabra: estilizado… La pintura cubista, o la escultura de Giacometti, no serían ejemplos de «estilización», entendido este término como distinto de «estilo» en el arte; por extremadas que sean las distorsiones del rostro y de la figura humana, estas no han sido introducidas para hacer el rostro y la figura *interesantes*. Pero las pinturas de Crivelli y de Georges de la Tour son ejemplos de lo que quiero decir.

La «estilización» en la obra de arte, algo distinto del estilo, refleja una ambivalencia (afecto en oposición a desprecio, obsesión en oposición a ironía) respecto del tema. Esta ambivalencia se controla manteniendo una distancia específica del tema, gracias a la envoltura retórica constituida por la estilización. Pero por lo común la obra de arte resulta excesivamente estrecha y reiterativa, o sus diferentes elementos aparecen deslavazados, disociados. (Un ejemplo de esto último es la relación entre el desenlace, visualmente brillante, de *La dama de Shangai*, de Orson Welles, y el resto de la película.) A no dudar, en una cultura comprometida con la utilidad (particularmente la utilidad moral) del arte, y cargada con la estéril necesidad de discernir el arte solemne de las artes que engendran diversión, las excentricidades del arte estilizado proporcionan una nueva satisfacción, válida y valiosa. En otro ensayo, refiriéndome al gusto «camp», he descrito ya estas satisfacciones. No obstante, es evidente que este arte estilizado, palpablemente un arte del exceso, falto de armonía, nunca podrá ser un arte verdaderamente grande.

Lo que constantemente hallamos en el uso contemporáneo de la noción de estilo es esta supuesta oposición entre contenido y forma. ¿Cómo exorcizar el sentimiento de que el «estilo», que funciona como la noción de forma, subvierte el contenido? Pero hay algo al parecer cierto. Ninguna afirmación de la relación orgánica entre estilo y contenido

podrá de hecho convencer —o guiar a los críticos que hacen esta afirmación hacia la reconsideración de su modelo lógico— hasta tanto no haya sido debidamente delimitada la noción del contenido.

La mayoría de los críticos convendría en que la obra de arte no «contiene» una cantidad determinada de contenido (o función, como en el caso de la arquitectura) embellecido por el «estilo». Pero pocos atienden a las consecuencias positivas de aquello que, al parecer, han convenido. ¿Qué es el «contenido»? O, más concretamente, ¿qué queda de la noción de contenido una vez superada la antítesis de estilo (o forma) y contenido? Parte de la respuesta reside en el hecho de que el que una obra de arte tenga «contenido» implica ya una convención estilística bastante singular. A la teoría crítica queda la enorme tarea de examinar en detalle la *función formal* del tema.

Es inevitable que los críticos continúen, hasta tanto sea reconocida y debidamente estudiada esta función, considerando las obras de arte como si de «declaraciones» se tratara. (En menor medida, naturalmente, en el caso de aquellas artes que son abstractas o que se acercan considerablemente a lo abstracto, como la música, la pintura o la danza. En estas artes, los críticos no han resuelto el problema; este les ha sido arrebatado.) Como es natural, cabe considerar la obra de arte como afirmación; es decir, como respuesta a una pregunta. En el nivel más elemental, el retrato del duque de Wellington, obra de Goya, podría ser examinado como respuesta a la pregunta: ¿Cómo era físicamente Wellington? *Ana Karenina*, por ejemplo, podría considerarse como una investigación sobre los problemas del amor, el matrimonio y el adulterio. Aunque el tema de la adecuación de la representación artística a la vida ha sido en gran parte abandonado, por ejemplo, en la pintura, esta adecuación sigue constituyendo una arraigada forma de enjuiciar tópica, siendo en la mayoría de los casos un criterio aceptado a la hora de juzgar nuevas novelas, piezas teatrales y películas que cabría calificar de serias. En la teoría crítica, la noción es ciertamente antigua. Al menos desde Diderot, la gran tradición de la crítica en todas

las artes, apoyándose en criterios tan diferentes en apariencia como la verosimilitud y la corrección moral, trata en efecto la obra de arte como *una afirmación hecha en la forma de una obra de arte*.

Dar a las obras de arte este tratamiento no está enteramente fuera de lugar. Pero, evidentemente, supone dar al arte un uso, para fines tales como la investigación en la historia de las ideas, el diagnóstico de la cultura contemporánea o la promoción de la solidaridad social. Semejante tratamiento poco tiene que ver con lo que sucede en la realidad cuando una persona con cierta educación y sensibilidad estética mira la obra de arte de modo adecuado. La obra de arte, considerada simplemente como obra de arte, es una experiencia, no una afirmación ni la respuesta a una pregunta. El arte no solo se refiere a algo; *es algo*. Una obra de arte es una cosa *en* el mundo, y no solo un texto o un comentario *sobre* el mundo.

No estoy diciendo que la obra de arte crea un mundo que gira por entero en torno de ella. Como es lógico, las obras de arte (con la importante excepción de la música) están referidas al mundo real; a nuestro conocimiento, a nuestra experiencia, a nuestros valores. Presentan información y valoraciones. Pero su rasgo distintivo consiste en que no dan lugar a un conocimiento conceptual (que *es* el rasgo distintivo del conocimiento discursivo o científico, como la filosofía, la sociología, la psicología o la historia), sino a algo parecido a una emoción, un fenómeno de compromiso, el juicio en un estado de esclavitud o cautiverio. Decir esto es decir que el conocimiento que adquirimos a través del arte es experiencia de la forma o estilo de conocer algo, mejor que conocimiento de algo (como un hecho o un juicio moral) en sí mismo.

Esto explica la preeminencia del valor de la *expresividad* en la obra de arte; y explica también cómo el valor de la expresividad —es decir, del estilo— precede, y con razón, al contenido (cuando el contenido se halla falsamente aislado del estilo). Las satisfacciones que encontramos en *El paraíso perdido* no proceden de sus concepciones sobre Dios y el hombre, sino de la energía, la vitalidad y la expresividad superiores encarnadas en el poema.

De ahí también la peculiar dependencia que la obra de arte, por expresiva que sea, mantiene respecto de la cooperación de la persona que vive la experiencia. Pues es posible ver qué es «lo dicho» y permanecer impasible, por aburrimiento o por distracción. El arte es seducción, no violación. La obra de arte propone un tipo de experiencia proyectada para manifestar la cualidad de la imperiosidad. Pero el arte no puede seducir sin la complicidad del sujeto que experimenta.

Inevitablemente, los críticos que consideran la obra de arte como afirmación, desconfiarán del «estilo», aun cuando de boquilla rindan tributo a la «imaginación». En todo caso, a decir verdad, la imaginación no pasa de ser para ellos otra cosa que la versión suprasensible de la «realidad». Es esta «realidad» captada por la obra de arte la que continúa llamando su atención, con preferencia al grado de compromiso de la mente suscitado por la obra de arte en determinadas transformaciones.

Pero cuando la metáfora de la obra de arte en cuanto afirmación pierde autoridad, la ambivalencia respecto del «estilo» tendría que disolverse, ya que esta ambivalencia refleja la supuesta tensión entre la afirmación y el modo de afirmar.

*

A la larga, sin embargo, las actitudes hacia el estilo no pueden reformarse mediante la simple apelación a la manera «apropiada» (en tanto opuesta a la utilitaria) de mirar obras de arte. La ambivalencia ante el estilo no arraiga en un simple error —en ese caso sería muy sencillo desarraigarla—, sino en una pasión, la pasión de toda una cultura. Esta pasión consiste en proteger y defender valores tradicionalmente concebidos como «externos» al arte —a saber: verdad y moralidad—, pero que permanecen en perpetuo peligro de ser comprometidos por el arte. Tras la ambivalencia ante el estilo existe, en último término, la confusión histórica occidental sobre la relación entre

arte y moralidad, lo estético y lo ético.

Pues, en efecto, el problema de la oposición entre el arte y la moralidad es un seudoproblema. La misma distinción es una trampa; su prolongada verosimilitud se mantiene porque no se pone en duda lo ético, sino solo lo estético. Argumentar sobre esa base, pretendiendo defender la autonomía de lo estético (y yo misma, con grandes dificultades, así lo he hecho), equivale ya a conceder algo que no debería concederse; a saber: que existen dos tipos independientes de respuesta, la estética y la ética, disputándose nuestra lealtad cuando experimentamos la obra de arte. ¡Como si durante la experiencia tuviéramos realmente que escoger entre una conducta responsable y humana, por una parte, y un placentero estímulo de la conciencia, por otra!

Naturalmente, nunca dispondremos de una respuesta puramente estética ante las obras de arte; ni siquiera ante una pieza teatral o una novela, cuando describen decisiones y actuaciones de seres humanos, ni, aunque esto es ya menos evidente, ante una pintura de Jackson Pollock o un vaso griego (Ruskin ha escrito con agudeza sobre los aspectos morales de las propiedades formales de la pintura). Pero tampoco sería adecuado dar una respuesta moral a algo en una obra de arte, en el mismo sentido en que la daríamos a un acto de la vida real. Sin duda, me indignaría si alguno de mis conocidos asesinara a su esposa y saliera bien librado (psicológica y legalmente), pero difícilmente consigo indignarme, como muchos críticos al parecer lo hacen, cuando el héroe de *Un sueño americano*, de Norman Mailer, asesina a su esposa y queda impune. Divine, Darling y los demás personajes de *Nuestra Señora de las Flores* de Genet no son personas verdaderas, ni se nos exige que decidamos invitarlas o no a pasar a nuestras salas de estar; son figuras de un paisaje imaginario. Este punto puede parecer obvio, pero la persistencia de juicios propios de una moral de buen tono en la crítica literaria (y cinematográfica) contemporánea hace que valga la pena repetirlo una y otra vez.

Para la mayoría de las personas, como Ortega y Gasset subrayara en *La deshumanización del arte*, el placer estético es un estado mental

esencialmente indiferenciable de las respuestas a otros estímulos. Por arte, entienden un medio a través del cual entran en contacto con asuntos humanos interesantes. Cuando se estremecen y se regocijan ante los destinos humanos en una pieza teatral, una película o una novela, no se estremecen ni se regocijan de modo diferente a aquel en que lo hacen ante acontecimientos semejantes de la vida real; excepto que la experiencia de los destinos humanos en el arte contiene menos ambivalencia, es relativamente desinteresada, y está libre de consecuencias dolorosas. En cierto sentido, la experiencia es también más intensa; pues cuando sufrimiento y placer son experimentados vicariamente, la gente suele permitirse una cierta avidez. Pero, como Ortega sostiene, «esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética».[2]

Ortega tiene, a mi entender, toda la razón. Pero no me gustaría abandonar el problema donde él, pues tácitamente aísla la respuesta moral de la estética. El arte está conectado con la moralidad, diría yo. Esta conexión se establece, entre otras vías, por medio del *placer* moral que pueda aportar el arte; pero el placer moral propio del arte no es el placer de aprobar actos o desaprobarlos. En el arte, el placer moral, así como el servicio moral que el arte realiza, consiste en la gratificación inteligente de la conciencia.

En realidad, la «moralidad» implica un tipo habitual o crónico de comportamiento (incluidos sentimientos y actos). La moralidad es un código de actos, de juicios y de sentimientos, por el que reforzamos nuestro hábito de actuar de un modo determinado, que prescribe una norma de conducta o una tendencia a comportarse, para con otros seres humanos *en general* (es decir, a todos los que son reconocidos como humanos) como si nos guiara el amor. Ni que decir tiene, amor es algo que experimentamos o que sentimos en verdad por solo unos pocos seres humanos individuales, de entre los que conocemos en la realidad y en nuestra imaginación… moralidad es *una forma* de actuar y no un repertorio particular de elecciones.

Si entendemos la moralidad de este modo —como uno de los logros de la voluntad humana, que se impone un modo de actuar y de estar en el mundo— aparece claro que no existe un antagonismo genérico entre esa forma de conciencia, orientada a la acción, que es la moralidad, y la nutrición de la conciencia, que es la experiencia estética. Solo cuando las obras de arte quedan reducidas a afirmaciones que proponen un contenido específico, y cuando la moralidad se identifica con una moralidad particular (y toda moralidad particular lleva sus subproductos, elementos estos que solo están en defensa de intereses sociales y valores de clase limitados), solo entonces puede la obra de arte considerarse como determinante de la moralidad. Es más, solo entonces puede prosperar la distinción plena entre lo estético y lo ético.

Pero si entendemos la moralidad en singular, como una decisión genérica por parte de la conciencia, parece entonces que nuestra respuesta al arte es «moral» en la medida en que, precisamente, es la revivificación de nuestra sensibilidad y nuestra conciencia. Pues, en efecto, nuestra capacidad para la elección moral viene nutrida por la sensibilidad, que a su vez acelera nuestra disposición a actuar, asumiendo el hecho de elegir, prerrequisito este necesario para poder calificar un acto de moral, y para que no seamos simplemente seres ciega e irreflexivamente obedientes. El arte satisface esta misión «moral» porque las cualidades intrínsecas a la experiencia estética (desinterés, contemplación, atención, despertar de los sentimientos) y al objeto estético (gracia, inteligencia, expresividad, energía, sensualidad) son también elementos fundamentales de una respuesta moral a la vida.

En el arte, «el contenido» es, por así decirlo, el pretexto, la meta, el señuelo que compromete la conciencia en procesos de transformación esencialmente *formales*.

Esto explica que, en buena conciencia, apreciemos obras de arte que, consideradas en términos de «contenido», sean moralmente dignas de objeción. (La dificultad es del mismo orden que la implicada en la

apreciación de obras de arte, tales como la *Divina comedia*, cuyas premisas nos son intelectualmente ajenas.) Llamar obras maestras a *El triunfo de la voluntad* y *Olympia*, de Leni Riefenstahl, no supone encubrir la propaganda nazi con tolerancia estética. La propaganda nazi existe. Pero también hay algo más, que rechazamos en nuestro detrimento. Porque proyectan los complejos movimientos de la inteligencia, la gracia y la sensualidad, estas dos películas de la Riefenstahl (únicas entre las obras de los artistas nazis) trascienden las categorías de la propaganda e inclusive del reportaje. Y nos descubrimos (estoy segura, más bien incómodos) viendo a «Hitler» y no a Hitler, los «Juegos Olímpicos de 1936» y no los Juegos Olímpicos de 1936. A través del genio de cineasta de la Riefenstahl, el «contenido» ha derivado —presumimos inclusive que contra sus intenciones— hacia un papel puramente formal.

La obra de arte, en cuanto que obra de arte, no puede —cualesquiera que fueren las intenciones personales del artista— abogar por nada en absoluto. Los más grandes artistas alcanzan una neutralidad sublime. Pensemos en Homero y en Shakespeare, sobre los que generaciones de estudiosos y críticos han trabajado en vano para extraer «concepciones» particulares sobre la naturaleza humana, la moralidad y la sociedad.

Consideremos, una vez más, el caso de Genet, aun cuando aquí se dé una evidencia adicional acorde con lo que intento sostener, pues las intenciones del artista son conocidas. En sus escritos, Genet puede dar la impresión de estar pidiéndonos que aprobemos la crueldad, la traición, el libertinaje y el asesinato. Pero en la medida en que Genet está haciendo una obra de arte, no aboga por nada en absoluto. Recoge su experiencia, la devora, la transfigura. En los libros de Genet el tema explícito es precisamente este mismo proceso; sus libros no son solo obras de arte, sino obras sobre el arte. Sin embargo, aun cuando (como suele ser el caso) este proceso no entre en el primer plano de la demostración del artista, sigue siendo el proceso de la experiencia lo que nos llama la atención. Que los personajes de Genet puedan repelernos en la vida real, no hace al caso. Lo mismo ocurriría con la mayoría de los personajes de *El rey Lear*. El interés de Genet reside

precisamente en la manera en que el «contenido» queda aniquilado por la serenidad y la inteligencia de su imaginación.

Aprobar o desaprobar moralmente lo que «dice» una obra de arte es algo tan extravagante como excitarse sexualmente por una obra de arte. (Ambas cosas, naturalmente, son muy comunes.) Y las razones invocadas contra la propiedad y la conveniencia de lo uno, rezan también para lo otro. Es más: en esta noción de la aniquilación del contenido tenemos quizá el único criterio serio para distinguir qué literatura, qué cine o qué pintura eróticos serán arte y qué (a falta de una palabra mejor) deberá recibir la denominación de pornografía. La pornografía tiene «un contenido» y tiene por finalidad hacernos conectar (con disgusto, con deseo) con ese contenido. Es un sucedáneo de la vida. En cambio, el arte no excita; o, si lo hace, la excitación se apacigua dentro de los términos de la experiencia estética. Todo gran arte induce a la contemplación, a una contemplación dinámica. No importa hasta qué punto se sienta el lector, el auditor o el espectador, inclinado a una identificación provisional de lo que haya en la obra de arte con la vida real, su reacción última —en la medida en que reaccione ante la obra como obra de arte— debe ser desprendida, reposada, contemplativa, emocionalmente libre, y estar por encima de la indignación y de la aprobación. Es interesante que Genet haya dicho recientemente que ahora piensa que, si sus libros despiertan la sexualidad en los lectores, «estarán mal escritos, porque la emoción poética debería ser tan fuerte que ningún lector tendría que quedar impresionado sexualmente. En la medida en que mis libros sean pornográficos, no los rechazo. Simplemente digo que me faltó elegancia».

Una obra de arte puede contener todo tipo de información y ofrecer enseñanzas sobre nuevas actitudes (a veces encomiables). Podemos aprender teología medieval e historia florentina en Dante; podemos hacer nuestra primera experiencia de melancolía apasionada con Chopin; Goya puede convencernos de la barbarie de la guerra, y *Una tragedia americana*, de la inhumanidad de la pena capital. Pero en la medida en que tratemos estas obras en cuanto obras de arte, la

satisfacción que proporcionen será de otro orden. Será una experiencia de las cualidades o las formas de la conciencia humana.

La objeción de que un análisis de este tipo reduce el arte a mero «formalismo» no se debe admitir. (Ese término debería reservarse a aquellas obras de arte que perpetúan mecánicamente fórmulas estéticas anticuadas o vacuas.) Un análisis que considere las obras de arte como modelos autónomos, vivientes, de la conciencia, solo resultará objetable en la medida en que rehusemos superar la endeble distinción entre forma y contenido. Pues el sentido en que una obra de arte carece de contenido no difiere del sentido en que el mundo carece de contenido. Ambos existen. Ninguno de los dos necesita justificación, ni pueden tenerla.

El hiperdesarrollado del estilo, por ejemplo, en la pintura manierista y en el *art nouveau* es una forma enfática de experimentar el mundo como fenómeno estético. Pero solo una forma particularmente enfática, que se suscita como reacción ante un estilo opresivamente dogmático de realismo. Todo estilo (es decir, todo arte) lo proclama. Y el mundo *es*, en último extremo, un fenómeno estético. Ello equivale a decir que el mundo (todo lo que es) no puede, en último extremo, ser justificado. La justificación es una operación de la mente que solo puede realizarse considerando una parte del mundo en relación con otra… no cuando consideramos todo lo que es.

La obra de arte, en la medida en que nos entregamos a ella, ejerce un derecho total o absoluto sobre nosotros. El arte no tiene por finalidad constituirse en auxiliar de la verdad, sea esta particular e histórica, o eterna. «Si el arte es algo —ha escrito Robbe-Grillet—, es todo; en cuyo caso habrá de ser autosuficiente, y no podrá haber nada más allá de él».

Pero esta postura es fácil de caricaturizar, pues vivimos en el mundo, y es en el mundo donde se hacen y se disfrutan los objetos de arte. La reivindicación de la autonomía de la obra de arte que he estado

haciendo —su libertad de no «significar» nada— no excluye la consideración del efecto, el impacto, o la función del arte, una vez quede entendido que en este funcionamiento del objeto de arte como objeto de arte, el divorcio entre lo estético y lo ético carece de significado.

Varias veces he aplicado ya a la obra de arte la metáfora de un «modo de nutrición». Llegar a implicarse en la obra de arte comporta, sin duda, la experiencia de desprenderse del mundo. Pero la obra de arte por sí misma resulta también un objeto vibrante, mágico y ejemplar, que nos devuelve al mundo de alguna manera más receptivos y enriquecidos.

Raymond Bayer ha escrito: «Lo que todos y cada uno de los objetos estéticos nos imponen, dentro de ritmos adecuados, es una fórmula única y singular para que nuestra energía fluya… Toda obra de arte encarna un principio de avance, de detención, de exploración; una imagen de energía o de relajación, la impronta de una mano que acaricia o que destruye y que es solo (del artista)». Nosotros podríamos denominarlo fisonomía o ritmo o, lo que a mi entender es preferible, estilo de la obra. Como es lógico, cuando empleamos la noción de estilo históricamente para agrupar las obras de arte en escuelas y períodos, tendemos a difuminar la individualidad de estilos. Pero no es tal nuestra experiencia al enfrentarnos a una obra de arte desde un punto de vista estético (como opuesto a conceptual). Por tanto, en la medida en que la obra de arte sea un logro y mantenga su poder de comunicación con nosotros, solo experimentaremos la individualidad y la contingencia del estilo.

Lo mismo ocurre con nuestras vidas. Si las observamos desde fuera, tal como la influencia y divulgación popular de las ciencias sociales y de la psiquiatría han inducido a la gente a hacer, nos vemos a nosotros mismos como ejemplos de generalidades, y, al hacerlo, caemos en una profunda y dolorosa alienación de nuestra propia experiencia y de nuestra humanidad.

Como recientemente ha advertido William Earle, si *Hamlet* «trata» de algo, trata precisamente de Hamlet, de su situación particular, y no de la condición humana. Una obra de arte es un tipo de demostración, o plasmación, o testimonio, que da forma palpable a la conciencia; su objetivo consiste en tornar explícito algo singular. En la medida en que sea cierto que no podemos juzgar (moral, conceptualmente) a menos que generalicemos, será también cierto que la experiencia de las obras de arte y de lo que en las obras de arte está representado, trasciende el juicio… aunque la obra en sí pueda ser juzgada como arte. ¿No se trata precisamente de reconocer eso como característica del arte superior, como la *Ilíada*, las novelas de Tolstói y las obras de Shakespeare?; ¿que un arte así no tendrá en cuenta nuestros juicios triviales, nuestro fácil catalogar personas y actos en buenos y malos? Y el que esto pueda ocurrir, solo es para bien. (Hay en ello, inclusive, una ventaja para la causa de la moralidad.)

La moralidad, a diferencia del arte, *sí* está, en último término, justificada por su utilidad; facilita, o se supone que facilita, una vida más humana y llevadera para todos nosotros. Pero la conciencia —lo que se acostumbraba a llamar, más bien tendenciosamente, facultad de contemplación— puede ser, y es, más amplia y variada que la acción. Tiene su alimento, el arte y el pensamiento especulativos, actividades estas que pueden ser descritas bien como autojustificativas, o bien como no necesitadas de justificación. La obra de arte está para hacernos ver o aprehender algo singular, no para juzgar o generalizar. Este acto de aprehensión, acompañado de voluptuosidad, es el único fin válido, y la única justificación suficiente, de la obra de arte.

Quizá la mejor manera de esclarecer la naturaleza de nuestra experiencia de las obras de arte, y la relación entre el arte y el resto del sentimiento y del quehacer humanos, consista en invocar la noción de voluntad. Es una noción útil, pues la voluntad no es solo una postura particular de la conciencia, la conciencia activada. Es también una actitud ante el mundo, de un sujeto ante el mundo.

Esta clase compleja de voluntarismo, personificada y comunicada en la obra de arte, suprime el mundo a la vez que va a su encuentro de un modo extraordinariamente intenso y especializado. Este doble aspecto de la voluntad en el arte ha sido sucintamente expresado por Bayer al decir que «toda obra de arte nos da la memoria esquematizada y desinteresada de una volición». En la medida en que es esquematizada, desinteresada, una memoria, la voluntad implicada en el arte se sitúa a cierta distancia del mundo.

Todo lo cual nos remonta a la famosa declaración de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: «El arte no es una imitación de la naturaleza, sino su complemento metafísico, alzado junto a ella para poder superarla».

Todas las obras de arte están basadas en una cierta distancia de la realidad vivida que representan. Esta «distancia» es, por definición, inhumana o impersonal hasta cierto punto; porque, para presentarse ante nosotros como arte, la obra debe restringir la intervención sentimental y la participación emocional, que son funciones de «acercamiento». El estilo de la obra está constituido precisamente por la extensión y la manipulación de esta distancia, por las convenciones de distanciamiento. En último análisis, el «estilo» *es* arte. Y el arte es ni más ni menos que los distintos modos de representación estilizada, deshumanizada.

Pero esta concepción —expuesta por Ortega y Gasset, entre otros— se presta a interpretaciones erróneas, pues parece sugerir que el arte, en la medida en que se propone su propia norma, es una suerte de juguete sin propósito, sin poder. El mismo Ortega contribuye considerablemente a esta confusión, al pasar por alto las diversas relaciones dialécticas entre el yo y el mundo implicadas en la experimentación de obras de arte. Ortega se concentra demasiado exclusivamente en la concepción de la obra de arte como tipo determinado de objeto, con sus propias pautas de disfrute, espiritualmente aristocráticas. La obra de arte *es*, antes que nada, un

objeto, no una imitación; y es cierto que todo arte superior está fundado en la distancia, en la artificialidad, en el estilo, en lo que Ortega llama deshumanización. Pero la noción de distancia (y también de deshumanización) es equívoca, a menos que se añada que el movimiento no es solo de alejamiento, sino también de acercamiento al mundo. La superación o la trascendencia del mundo en el arte es también una manera de salir al encuentro del mundo, y de formar o educar la voluntad de estar en el mundo. Parecería que Ortega, y aun Robbe-Grillet, un exponente más reciente de esta misma postura, no se hubieran librado por entero del hechizo de la noción de «contenido». Pues, para poder limitar el contenido humano del arte y rechazar ideologías agotadas, como el humanismo o el realismo socialista, que pondrían el arte al servicio de alguna idea moral o social, se creen obligados a ignorar o minimizar la función del arte. Pero el arte no llega a carecer de función ni siquiera cuando, en último análisis, sea concebido como carente de contenido. Pese a todo lo persuasiva que resulta la defensa que Ortega y Robbe-Grillet hacen de la naturaleza formal del arte, el espectro del «contenido» desterrado continúa acechando en los pliegues de su argumentación, dando a la «forma» un aspecto provocativamente anémico, saludablemente eviscerado.

La argumentación nunca estará completa mientras no puedan concebirse «forma» o «estilo» prescindiendo de ese aspecto desterrado, prescindiendo de un sentimiento de pérdida. La atrevida inversión de Valéry —«Literatura. Lo que para los demás es “forma”, para mí es “contenido”»— apenas resuelve la dificultad. Resulta difícil considerarse a salvo de una distinción tan habitual y aparentemente axiomática. Esto solo sería factible si adoptásemos un punto de vista teórico diferente, más orgánico, como el de la noción de voluntad. Lo que se espera de tal punto de vista es que haga justicia a los aspectos gemelos del arte: en cuanto objeto y en cuanto función, en cuanto artífice y en cuanto forma viva de conciencia, en cuanto superación o complemento de la realidad, en cuanto creación autónoma e individual y en cuanto fenómeno histórico dependiente.

El arte es la objetivación de la voluntad en una cosa o realización, y la incitación o estímulo de la voluntad. Desde el punto de vista del artista, es la objetivación de una volición; desde el del espectador, es la creación de un decorado imaginario para la voluntad.

Es más: toda la historia de las distintas artes podría reescribirse como la historia de las diferentes actitudes respecto de la voluntad. Nietzsche y Spengler escribieron estudios sobre el tema que marcaron rumbos. Un valioso intento reciente se encuentra en un libro de Jean Starobinski, *La invención de la libertad*, consagrado sobre todo a la pintura y a la arquitectura del siglo XVIII. Starobinski examina el arte de este período partiendo de las nuevas ideas de autodominio y dominio del mundo, en cuanto comportan nuevas relaciones entre el yo y el mundo. El arte es concebido como modo de nombrar las emociones. Las emociones, los anhelos, las aspiraciones, así nombrados, son virtualmente inventados y, desde luego, promulgados por el arte; por ejemplo: la «soledad sentimental» provocada por los jardines plantados en el siglo XVIII y por muchas ruinas admiradas.

Así pues, debería parecer claro que la definición de la autonomía del arte que he venido destacando, en la que he caracterizado el arte como paisaje imaginario o decorado de la voluntad, no solo no excluye el examen de las obras de arte en cuanto fenómenos históricamente específicos, sino que invita a realizarlo.

Las intrincadas vueltas estilísticas del arte moderno, por ejemplo, son una clara función de la extensión *técnica* sin precedentes de la voluntad humana por la tecnología, y del compromiso dominante de la voluntad humana con una forma nueva de orden social y psicológico, basada en el cambio incesante. A esto habría que añadir que la posibilidad misma de la explosión de la tecnología, de las rupturas contemporáneas del yo y de la sociedad, depende de las actitudes hacia la voluntad, parcialmente inventadas y extendidas por obras de arte en un determinado momento histórico, y que luego se presentan como texto «realista» de una naturaleza humana perenne.

El estilo es el principio de decisión en una obra de arte, la firma de la voluntad del artista. Y como la voluntad humana es capaz de un número indefinido de posiciones, existe un número indefinido de posibles estilos para las obras de arte.

Vistas desde fuera, es decir, históricamente, las decisiones estilísticas siempre pueden estar en correlación con algún desarrollo histórico (como la invención de la escritura o de los caracteres de imprenta, la invención o transformación de instrumentos músicos, la disponibilidad de nuevos materiales para escultores o arquitectos). Pero este modo de considerarlas, pese a su solidez y su valor, cae necesariamente en una visión simplista de las cosas; trata de «períodos» y «tradiciones» y «escuelas».

Vista desde dentro, es decir, cuando examinamos una obra de arte individual e intentamos dar cuenta de su valor y de su efecto, toda decisión estilística contiene un elemento de arbitrariedad, por muy justificable que pueda parecer justificable *propter hoc*. Si el arte es el supremo juego jugado por la voluntad consigo misma, el «estilo» consiste en el conjunto de reglas con arreglo a las cuales se participa en él. Y las reglas son siempre, en último término, un límite artificial y arbitrario, aun cuando sean reglas de forma (como la *terza rima*, o la escala dodecatonal o la frontalidad) o presencia de un cierto «contenido». El papel de lo arbitrario y lo injustificable en el arte nunca ha sido suficientemente reconocido. Desde los comienzos de su quehacer, con la *Poética* de Aristóteles, los críticos se entretuvieron en acentuar la necesidad del arte. (Cuando Aristóteles dijo que la poesía era más filosófica que histórica, estaba justificado en la medida en que pretendía rescatar la poesía, es decir las artes, de la concepción según la cual era una declaración de tipo factual, particular, descriptiva. Pero lo que dijo resultó equívoco en cuanto sugería que el arte proporciona algo semejante a lo que la filosofía da: una argumentación. La metáfora de la obra de arte en cuanto «argumentación», con premisas y conclusiones, ha informado desde entonces la mayor parte de la crítica.) Por lo general, los críticos que quieren ensalzar una obra de

arte se creen obligados a demostrar que cada parte está justificada, que no hubiera podido ser de otra manera. Y todo artista, en lo que respecta a su trabajo, rememorando el papel del azar, de la fatiga y las distracciones externas, sabe que el crítico dice mentiras, sabe que bien pudiera haber sido de otro modo. El sentido de inevitabilidad que una gran obra de arte proyecta no se halla compuesto por la inevitabilidad o necesidad de sus partes, sino por el todo.

En otras palabras, si algo hay de inevitable en la obra de arte, es el estilo. Reaccionamos, precisamente, ante la cualidad de ese estilo, en la medida en que la obra nos parece correcta, justa, inimaginable de otra manera (sin detrimento ni perjuicio). Las obras de arte más atractivas son las que crean en nosotros la ilusión de que el artista no tuvo alternativa, de tan plenamente identificado como está *con* su estilo. Compárese lo que hay de forzado, elaborado y sintético en la construcción de *Madame Bovary* y de *Ulises*, con la sencillez y armonía de obras igualmente ambiciosas del tipo de *Las relaciones peligrosas* o *La metamorfosis* de Kafka. Las dos primeras obras mencionadas son verdaderamente grandes. Pero el arte más grande da la impresión de ser algo segregado, no construido.

Para el estilo del artista, naturalmente, poseer esta cualidad de dominio, firmeza, coherencia, no basta para situar su obra en el más alto nivel de perfección. Las dos novelas de Radiguet poseen todas estas cualidades en la misma medida que la obra de Bach.

La diferencia que he esbozado entre «estilo» y «estilización» podría ser análoga a la diferencia entre voluntad y voluntariedad.

*

El estilo de un artista, desde un punto de vista técnico, no es otra cosa que el idioma particular en que despliega las *formas* de su arte. A esta

razón obedece el que los problemas planteados por el concepto de «estilo» se superpongan a los planteados por el concepto de «forma», y el que sus soluciones tengan, por tanto, mucho en común.

Por ejemplo, una función del estilo es idéntica, por ser simplemente una especificación más individual, a esa importante función de la forma subrayada por Coleridge y Valéry: preservar las obras de la mente contra el olvido. Esta función queda fácilmente demostrada en el carácter rítmico, algunas veces rimado, de todas las literaturas primitivas, orales. Ritmo y rima, y los más complejos recursos formales de la poesía, como la métrica, la simetría de las figuras, las antítesis, son los medios que las palabras facilitan para crear una memoria de sí mismas antes de la invención de signos materiales (escritura); de aquí que todo cuanto una cultura arcaica deseó legar a la posterioridad haya sido expresado en forma poética. «La forma de una obra —dice Valéry —, es la suma de sus características perceptibles cuya acción física obliga al reconocimiento y tiende a resistir a todas aquellas causas variables de disolución que amenazan las expresiones del pensamiento, como la inatención, el olvido y aun las objeciones que puedan levantarse contra él en la mente».

Así, la forma —en su idioma específico, el estilo— es un sistema de impresión sensorial, el vehículo para la transacción entre impresión sensual inmediata y memoria (sea esta individual o cultural). Esta función mnemónica explica por qué todo estilo depende de algún principio de repetición o redundancia, y puede ser analizado a partir de estas categorías.

Esto explica asimismo las dificultades del período contemporáneo de las artes. En la actualidad, los estilos no se desarrollan lentamente ni se suceden unos a otros gradualmente, en largos períodos de tiempo que permitan al público de arte asimilar plenamente los principios de repetición sobre los que la obra de arte está construida; por el contrario, se suceden unos a otros tan rápidamente que parecen no dejar a su público ni siquiera el tiempo necesario para respirar y prepararse. Pues, si no podemos percibir cómo una obra de arte se repite a sí misma, la obra será, casi literalmente, imperceptible y, por

ello, simultáneamente, ininteligible. La obra de arte resulta inteligible precisamente por la percepción de repeticiones. Hasta tanto no hayamos aprehendido, no el «contenido», sino los principios de variedad y de redundancia (y el equilibrio entre ellos) del «Winterbranch» de Merce Cunningham, o de un concierto de cámara de Charles Wouronin, o del *Almuerzo desnudo* de Burroughs, o de las pinturas «negras» de Ad Reinhardt, estas obras estarán condenadas a una apariencia aburrida, o fea, o confusa, o las tres cosas a la vez.

El estilo tiene otras funciones, además de la de ser, en el sentido amplio que acabo de indicar, un artilugio mnemotécnico. Por ejemplo, todo estilo comporta una decisión epistemológica, una interpretación de cómo y qué percibimos. Esto es evidente, sobre todo, en el tímido período contemporáneo de las artes, aunque no sea menos cierto para todo el arte. Así, el estilo de las novelas de Robbe-Grillet expresa una visión válida, si bien estrecha, de las relaciones entre personas y cosas: en particular, que las personas también son cosas y que las cosas no son personas. El tratamiento conductista que Robbe-Grillet hace de las personas, y su negativa a «antropomorfizar» las cosas, equivalen a una decisión estilística; a dar una relación exacta de las propiedades visuales y topográficas de las cosas; a excluir, virtualmente, las modalidades sensoriales que no sean la vista, quizá porque el lenguaje que existe para describirlas es menos exacto y menos neutral. El reiterativo estilo circular de *Melanctha*, de Gertrude Stein, expresa su interés por la disolución de la percepción inmediata, obra de la memoria y de la anticipación, lo que ella llama «asociación», y que queda oscurecido en el lenguaje por el sistema de los tiempos gramaticales. La insistencia de la Stein en la inmediatez de la experiencia se identifica con su propósito de adecuarse a los tiempos presentes, de escoger palabras cortas comunes y repetirlas en grupos incesantemente, de utilizar una sintaxis sumamente deshilvanada y de abjurar de la mayor parte de la puntuación. Todo estilo es un medio para insistir sobre algo.

Se comprenderá que las decisiones estilísticas, al centrar nuestra atención en determinadas cosas, suponen también un estrechamiento de nuestra atención, una negativa a permitirnos ver otras. Pero el mayor interés de una obra de arte respecto de otra no depende del mayor número de cosas a las que las decisiones estilísticas de esa obra nos permitan atender, sino, más bien, de la intensidad y el dominio y la sabiduría de esa atención, por estrecho que sea su horizonte.

En el sentido más estricto, todos los contenidos de la conciencia son inefables. Aun la más simple de las sensaciones es, en su totalidad, indescriptible. Por ello, toda obra de arte necesita ser entendida no solo como algo que nos han entregado, sino también como una cierta manipulación de lo inefable. En el gran arte, siempre somos conscientes de cosas que no pueden decirse (reglas de «decorum»), de la contradicción entre la expresión y la presencia de lo inexpresable. Las invenciones estilísticas son también técnicas de esquivación. Los elementos más poderosos de una obra de arte son, con frecuencia, sus silencios.

Cuanto he dicho sobre el estilo ha estado dirigido principalmente al saneamiento de ciertas concepciones erróneas sobre las obras de arte, y sobre cómo hablar sobre ellas. Pero queda por decir que el estilo es una noción aplicable a toda experiencia (tanto si hablamos de su forma como de sus cualidades). Y así como muchas obras de arte que atraen poderosamente nuestro interés son impuras o mezcladas si se las analiza de acuerdo con las pautas que he estado proponiendo, muchos momentos de nuestra experiencia a los que no cabría calificar de obras de arte poseen algunas de las cualidades de los objetos de arte. Cuando un discurso, un movimiento, una conducta o un objeto se desvían un tanto del más directo, útil e insensible modo de expresarse o de estar en el mundo, podemos considerarlo como poseedor de un «estilo», y como autónomo y ejemplar a un tiempo.

NOTAS SOBRE LO «CAMP»

Muchas cosas en el mundo carecen de nombre; y hay muchas cosas que, aun cuando posean nombre, nunca han sido descritas. Una de estas es la sensibilidad —inconfundiblemente moderna, una variante de la sofisticación pero difícilmente identificable con esta— que atiende por «camp», un nombre de culto.

Una sensibilidad (en cuanto es algo diferente de una idea) constituye uno de los temas más difíciles de tratar; pero hay razones específicas por las que lo camp, en particular, nunca ha sido discutido. No es un modo natural de sensibilidad, suponiendo que tal cosa exista. Es más, la esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración. Y lo camp es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad incluso, entre pequeños círculos urbanos. Aparte de un perezoso bosquejo de dos páginas en la novela de Christopher Isherwood *El mundo al atardecer* (1954), apenas ha trascendido a la imprenta. Por ello, hablar sobre lo camp es traicionarlo. Si la traición puede ser justificada, habrá de serlo por la edificación que represente, o por la dignidad del conflicto que resuelva. En mi defensa, expongo la finalidad de autoedificación y el estímulo de un agudo conflicto en mi propia sensibilidad. Me siento fuertemente atraída por lo camp, y ofendida por ello con intensidad casi igual. Es por eso por lo que quiero hablar sobre el tema, y es por eso por lo que puedo. Porque nadie que comparta decididamente una sensibilidad determinada puede analizarla; solo puede, cualesquiera que fueren sus intenciones, exponerla. Dar nombre a una sensibilidad, trazar sus contornos y referir su historia, exige una profunda simpatía, modificada por la repulsión.

Aunque únicamente me refiero a la sensibilidad —y a una sensibilidad que, entre otras cosas, convierte lo serio en frívolo—, se trata de cuestiones graves. La mayoría de la gente cree que la

sensibilidad o el gusto son el reino de las preferencias puramente subjetivas, de esas misteriosas atracciones, principalmente sensuales, que no se han sometido a la soberanía de la razón. *Conceden* que las consideraciones fundadas en el gusto desempeñan un papel en sus reacciones ante otra gente y ante obras de arte. Pero esta actitud es ingenua. Y peor todavía. Tratar con condescendencia la facultad del gusto equivale a tratarse con condescendencia a uno mismo. Pues el gusto gobierna toda respuesta humana libre (en tanto opuesta a maquinal). No hay nada tan decisivo. Hay gusto en las personas, gusto visual, gusto emocional; y hay gusto en los actos, gusto en la moralidad. La inteligencia es también, de hecho, un tipo de gusto: gusto por las ideas. (Uno de los hechos a tener en cuenta es el de que el gusto tiende a desarrollarse muy desigualmente. Es raro que la misma persona tenga buen gusto visual y buen gusto para la gente y gusto por las ideas.)

El gusto no tiene sistema ni pruebas. Pero hay una suerte de lógica del gusto: la sólida sensibilidad que subyace a un determinado gusto y lo hace surgir. La sensibilidad es casi, aunque no absolutamente, inefable. Toda sensibilidad que pueda ser ajustada en el molde de un sistema, o manipulada con los toscos instrumentos de la prueba, ha dejado de ser una sensibilidad. Ha cristalizado en una idea…

Para aprehender una sensibilidad con palabras, sobre todo si es vívida y poderosa,[3] hay que estar alerta y ser ágil. Me ha parecido que las notas serían la forma más apropiada de atrapar algo de esta sensibilidad particularmente huidiza, mejor aún que el ensayo (con su tendencia al razonamiento lineal, consecutivo). Resulta embarazoso mostrarse solemne y erudito a la hora de tratar sobre lo camp. Correríamos el riesgo de producir, a su vez, una pieza camp de calidad muy inferior.

Estas notas son para Oscar Wilde:

Deberíamos ser o llevar una obra de arte.

Frases y pensamientos para uso de los jóvenes

1. Para comenzar en términos muy generales: lo camp es una cierta manera del esteticismo. Es *una* manera de mirar al mundo como fenómeno estético. Esta manera, la manera camp, no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización.

2. Cargar el acento en el estilo es menospreciar el contenido, o introducir una actitud neutral respecto del contenido. Ni que decir tiene que la sensibilidad camp es no comprometida y despolitizada; al menos, apolítica.

3. No solo hay una visión camp, una manera camp de mirar las cosas. Lo camp es también una cualidad perceptible en los objetos y en el comportamiento de las personas. Hay películas, vestidos, canciones populares, novelas, personas, edificios camp… Esta distinción es importante. Cierto que la mirada camp tiene el poder de transformar la experiencia. Pero no todo puede ser percibido como camp. No *todo* está en la mirada del espectador.

4. Ejemplos al azar de elementos que forman parte del catálogo camp:

Zuleika Dobson
las lámparas Tiffany
las películas de Scopitone
el restaurante Brown Derby, en Sunset Boulevard
los títulos y las narraciones de *The Enquirer*
los dibujos de Aubrey Beardsley
El lago de los cisnes
las óperas de Bellini
la dirección de Visconti de *Salomé* y *Lástima que sea una puta*
algunas postales de la vuelta del siglo
King Kong de Schoedsack
la cantante popular cubana La Lupe
la novela con grabados de Lynn Ward *God's Man*
los viejos tebeos de Flash Gordon
los vestidos de mujer de los años veinte (boas de plumas,

vestidos con flecos y abalorios, etcétera)
las novelas de Ronald Firbank e Ivy Compton-Burnett
las películas solo para hombres vistas sin lujuria.

5. El gusto camp tiene preferencia por determinadas artes. Vestidos, mobiliario, todos los elementos de la decoración visual, por ejemplo, constituyen buena parte de lo camp. Pues el arte camp suele ser arte decorativo, que subraya la textura, la superficie sensual y el estilo, a expensas del contenido. La música de concierto, sin embargo, por su carencia de contenido, rara vez es camp. No ofrece oportunidades, por ejemplo, para el contraste entre un contenido absurdo o extravagante y una forma rica… A veces formas enteras de arte se saturan de camp. El ballet clásico, la ópera, el cine, dieron esa impresión durante largo tiempo. En los dos últimos años, se ha anexionado la música popular (posterior al rock and roll, lo que en Francia se llama *yéye*). Y la crítica cinematográfica (como las listas de «las diez mejores malas películas que he visto») quizá sea el mayor popularizador del gusto camp en la actualidad, pues la mayoría de la gente sigue yendo al cine con alegría y sin pretensiones.

6. En un sentido es correcto decir: «Es demasiado bueno para ser camp». O «demasiado importante», no lo bastante marginal. (Hablaremos de esto más adelante.) Así, la personalidad y muchas de las obras de Jean Cocteau son camp, pero no las de André Gide; las óperas de Richard Strauss, pero no las de Wagner; los engendros de Tin Pan Alley y Liverpool, pero no el jazz. Muchos ejemplos de camp los constituyen cosas que, desde un punto de vista «serio», son mal arte o *kitsch*. No todo, sin embargo. No solo lo camp no es necesariamente mal arte, sino que cierto arte que puede ser considerado camp (ejemplo: las mejores películas de Louis Feuillade) merecen nuestra más profunda admiración y estudio.

Cuanto más estudiamos arte, menos nos preocupa la naturaleza.

7. Todos los objetos, y las personas, camp contienen una parte considerable de artificio. En la naturaleza nada puede haber camp… El camp rural es todavía obra del hombre y la mayoría de los objetos camp son urbanos. (No obstante, suelen tener una serenidad —o una ingenuidad— equivalente al bucolismo. Mucho de camp sugiere la expresión de Empson «bucolismo urbano».)

8. Lo camp es una concepción del mundo en términos de estilo; pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo *off*, el ser impropio de las cosas. El mejor ejemplo nos lo da el *art nouveau*, el estilo camp más característico y más plenamente desarrollado. Los objetos del *art nouveau*, característicamente, convierten una cosa en otra distinta: las guarniciones de alumbrado en forma de plantas floridas, la sala de estar que es en realidad una gruta. Un ejemplo notable: las bocas del metro de París diseñadas a finales de siglo por Hector Guimard en forma de tallos de orquídeas de hierro forjado.

9. Lo camp, considerado como un gusto en las personas, responde particularmente a lo marcadamente atenuado y a lo fuertemente exagerado. El andrógino es ciertamente una de las mejores imágenes de la sensibilidad camp. Ejemplos: las desmayadas, esbeltas, sinuosas figuras de la pintura y la poesía prerrafaelitas; los finos, floridos, asexuados cuerpos de los grabados y los carteles *art nouveau*, presentados en relieve sobre ceniceros y lámparas; la acuciante languidez andrógina que yace tras la perfecta belleza de Greta Garbo. Aquí, el gusto camp se apoya en un principio del gusto rara vez reconocido: la forma más refinada del atractivo sexual (así como la forma más refinada del placer sexual) consiste en ir contra el propio sexo. Lo más hermoso en los hombres viriles es algo femenino; lo más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino… Aliado al gusto camp por lo andrógino, hay algo que parece muy distinto pero que no lo es: un culto a la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad. Por razones obvias, los mejores ejemplos que pueden citarse son los de estrellas de cine. La rancia y rimbombante feminidad de Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane

Russell, Virginia Mayo; la exagerada masculinidad de Steve Reeves, Victor Mature. Las grandes estilistas del temperamento y del amaneramiento, como Bette Davis, Barbara Stanwyck, Tallulah Bankhead, Edwige Feuillère.

10. El camp lo ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una «lámpara»; no una mujer, sino una «mujer». Percibir lo camp en los objetos y las personas es comprender el ser-como-representación-de-un-papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro.

11. Lo camp es el triunfo del estilo epiceno. (La convertibilidad de «hombre» y «mujer», «persona» y «cosa».) Pues todo estilo, es decir, todo artificio, es, en último término, epiceno. La vida no es elegante. Tampoco lo es la naturaleza.

12. La cuestión no es «¿por qué el travestismo, la imitación, la teatralidad?». La cuestión es, más bien, «¿cuándo el travestismo, la elegante teatralidad, adquieren el específico sabor camp?». ¿Por qué no es epicena la atmósfera de las comedias de Shakespeare (*Como gustéis*, etcétera) y sí lo es la de *El caballero de la rosa*?

13. La línea divisoria parece pasar por el siglo XVIII; allí es posible encontrar los orígenes del gusto camp (las novelas góticas, las *chinoiseries*, la caricatura, las ruinas artificiales y todo lo demás). Pero la relación con la naturaleza era entonces muy diferente. En el siglo XVIII, las personas de gusto protegían la naturaleza (Strawberry Hill) o intentaban reproducirla en algo artificial (Versalles). También protegían el pasado. Hoy, el gusto camp borra la naturaleza o la contradice rotundamente. Y la relación del gusto camp con el pasado es extremadamente sentimental.

14. Una historia de bolsillo de lo camp podría, naturalmente, remontarse hasta muy atrás (con los artistas manieristas como Pontormo, Rosso y Caravaggio, o la pintura extraordinariamente teatral de Georges de Latour, o el eufuismo (Lyly, etcétera) en la literatura). Pese a todo, el punto de partida más preciso parece estar situado a finales del XVIII y principios del XVIII, debido a la extraordinaria inclinación del período al artificio, la superficie, la simetría; su gusto

por lo pintoresco y lo emocionante, sus elegantes convenciones para representar la emoción inmediata y la absoluta presencia de carácter: el epigrama y el pareado (en las palabras), lo florido (en el gesto y en la música). Los finales del XVII y principios del XVIII son el gran período de lo camp: Pope, Congreve, Walpole, etcétera, pero no Swift; *les précieux* en Francia; las iglesias rococó de Múnich; Pergolesi. Algo más tarde: gran parte de la obra de Mozart. Pero en el siglo XIX, lo que antes había sido distribuido por todos los rincones de la alta cultura se convierte en un gusto específico; asume los armónicos de lo agudo, lo esotérico, lo perverso. Ateniéndonos a la historia de Inglaterra, se ve cómo lo camp recorre tristemente el esteticismo del siglo XIX (Burne-Jones, Pater, Ruskin, Tennyson), emerge íntegro en el movimiento *art nouveau* en las artes visuales y decorativas, y encuentra sus ideólogos conscientes en «talentos» como Wilde y Firbank.

15. Como es lógico, decir que todas estas cosas son camp no significa sostener que son simplemente esto. Un análisis a fondo del *art nouveau*, por ejemplo, difícilmente lo equipararía a lo camp. Pero un análisis semejante no debería ignorar cuáles son los elementos del *art nouveau* que permiten que este se experimente como camp. El *art nouveau* está cargado de «contenido», aun del tipo político-moral; fue un movimiento revolucionario en las artes, espoleado por una visión utópica (algo situado entre William Morris y la Bauhaus) de una política y un gusto orgánicos. Sin embargo, hay también una característica de los objetos del *art nouveau* que sugiere una visión «de esteta» no comprometida y falta de gravedad. Esto indica algo importante sobre el *art nouveau* y sobre las lentes de lo camp, que obstaculizan la percepción del contenido.

16. Así, la sensibilidad camp es aquella que está abierta a un doble sentido en que las cosas pueden ser tomadas. Pero no es esta la construcción familiar dicotómica de un significado literal, por una parte, y un significado simbólico, por otra. Es, más bien, la diferencia entre la cosa en cuanto significa algo, cualquier cosa, y la cosa en cuanto puro artificio.

17. Esto aparece claro en el uso vulgar en inglés de la palabra *camp*

como verbo, *to camp*, algo que la gente hace. *To camp* es seducir de determinado modo: un modo en que se emplean amaneramientos extravagantes, susceptibles de una doble interpretación: gestos llenos de duplicidad, con un significado divertido para el conocedor, y otro, más impersonal, para los extraños. Igualmente y por extensión, cuando la palabra se convierte en sustantivo, cuando una persona o un objeto es «un camp» hay una duplicidad. Además del sentido público «correcto» en que se puede tomar una cosa, encontramos una experiencia privada estrafalaria de la cosa.

La naturalidad es una pose muy difícil de mantener.

Un marido ideal

18. Hay que distinguir entre lo camp ingenuo y lo deliberado. Lo camp puro es siempre ingenuo. Lo camp que se reconoce como tal (camping) suele ser menos satisfactorio.

19. Los ejemplos puros de camp son involuntarios; son de una seriedad absoluta. El artesano *art nouveau* que construye una lámpara con una serpiente enroscada no engaña a nadie, ni pretende mostrarse encantador. Con toda su seriedad nos dice: *voilà!* ¡Oriente! Lo auténticamente camp —por ejemplo, los números musicales concebidos para las películas de la Warner Brothers de los primeros años treinta (*42nd Street; The Gold Diggers of 1933…, of 1935…, of 1937*, etcétera), por Busby Berkeley— no pretende ser divertido. Lo *camping* —por ejemplo, las obras de Noel Coward—, sí. Parece improbable que gran parte del repertorio de ópera tradicional resultara tan satisfactoriamente camp si los absurdos melodramáticos de la mayoría de sus argumentos no hubieran sido tomados en serio por sus compositores. Y no es preciso conocer las intenciones privadas del artista. La obra lo dice todo. (Compárese una ópera típica del siglo XIX con la *Vanessa* de Samuel Barber, una pieza de camp manufacturado, calculado, y se verá la diferencia con claridad.)

20. Probablemente, pretender ser *campy* sea siempre peligroso. La

perfección de *Un ladrón en la alcoba* y *El halcón maltés*, de entre las mejores películas camp jamás filmadas, obedece a la soltura con que *El halcón maltés* se mantiene el tono. No ocurre lo mismo con películas famosas y presuntamente camp de los años cincuenta, como *Eva al desnudo* y *La burla del Diablo*. Estas películas más recientes tienen sus buenos momentos, pero la primera es tan resbaladiza y la segunda tan histérica, y ambas pretenden con tan mala fortuna ser *campy*, que continuamente pierden el ritmo… Quizá, sin embargo, no sea cuestión tanto del efecto no buscado y contrapuesto a la intención consciente, como de la delicada relación entre parodia y autoparodia en el camp. Las películas de Hitchcock son ejemplo característico de este problema. Cuando la autoparodia carece de entusiasmo, pero en cambio revela (aun esporádicamente) desprecio por las propias tesis y los propios materiales —como en *Atrapa a un ladrón*, *La ventana indiscreta*, *Con la muerte en los talones*—, los resultados son forzados y rígidos, rara vez camp. Lo camp logrado —una película como *Un drama singular* de Carné; las actuaciones cinematográficas de Mae West y Edward Everett Horton; partes del Goon Show—, aun cuando revela autoparodia, apesta a autocomplacencia.

21. Una vez más, lo camp se apoya en la inocencia. Esto quiere decir que lo camp desvela la inocencia, pero también, cuando puede, la corrompe. Los objetos, al ser objetos, no cambian al ser individualizados por la visión camp. Las personas, sin embargo, responden a sus públicos. Las personas se inician en lo camp. Mae West, Bea Lillie, La Lupe, Tallulah Bankhead en *Náufragos*, Bette Davis en *Eva al desnudo*. (Las personas pueden incluso ser inducidas a lo camp sin saberlo. Considérese cómo Fellini llevó a Anita Ekberg a parodiarse a sí misma en *La Dolce Vita*.)

22. Considerado algo menos estrictamente, lo camp es absolutamente ingenuo o plenamente consciente (cuando uno juega a ser *campy*). Un ejemplo de esto último: los mismos epigramas de Wilde.

> Es absurdo dividir a las personas en buenas y malas. Las personas son encantadoras o tediosas.

23. En lo camp ingenuo, o puro, el elemento esencial es la seriedad, una seriedad que fracasa. Desde luego, no toda seriedad que fracasa puede ser reivindicada como camp. Solo aquella que contiene la mezcla adecuada de lo exagerado, lo fantástico, lo apasionado y lo ingenuo.

24. Lo simplemente malo (más que camp) suele serlo a causa de una ambición demasiado mediocre. El artista no ha intentado hacer nada realmente extravagante. («Es demasiado», «es demasiado fantástico», «es increíble», son frases tipo del entusiasmo camp.)

25. El sello de lo camp es el espíritu de extravagancia. Camp es una mujer paseándose con un vestido hecho con tres millones de plumas. Camp son las pinturas de Carlo Crivelli, con sus joyas auténticas, e insectos y grietas *trompe-l'oeil* en la albañilería. Camp es el rabioso esteticismo de las seis películas norteamericanas de Sternberg con la Dietrich, las seis, pero especialmente la última, *El Diablo era mujer*… En lo camp suele haber algo de *démesuré* en la calidad de la ambición, no solo en el estilo de la obra misma. Los fantásticos y hermosos edificios de Gaudí en Barcelona no solo son camp por su estilo, sino porque revelan —más notablemente la Sagrada Familia— la ambición de un hombre de hacer la tarea de una generación, de elaborar toda una cultura.

26. Lo camp es arte que quiere ser serio pero que sin embargo no puede ser tomado enteramente en serio porque es «demasiado». *Tito Andrónico* y *Extraño interludio* son casi camp, o podrían ser representadas como camp. Los modales y la retórica públicos de De Gaulle son muchas veces camp puro.

27. Una obra puede estar próxima a lo camp y no llegar a serlo a causa de su éxito. Las películas de Eisenstein rara vez son camp, porque, a pesar de toda su exageración, triunfan (dramáticamente) sin exceso. Si fueran algo más *off*, podrían ser camp superior (en particular *Iván el Terrible, I* y *II*). Lo mismo sucede con los dibujos y pinturas de Blake, pese a lo fantasmagóricas y amaneradas que son. No son camp; aunque el *art nouveau*, influido por Blake, lo es.

Cuanto es extravagante de un modo inconsistente o desapasionado, no es camp. Tampoco puede ser camp cuanto no parece brotar de una sensibilidad irreprimible, virtualmente incontrolada. Sin pasión, se obtiene seudocamp; algo meramente decorativo, acomodaticio; en una palabra, chic. En las áridas márgenes de lo camp yace un número de cosas atractivas: las pulidas fantasías de Dalí, el preciosismo *haute couture* de *La muchacha de los ojos de oro*, de Albicocco. Pero las dos cosas —preciosismo y camp— no deben ser confundidas.

28. Camp, una vez más, es el intento de hacer algo extraordinario. Pero extraordinario en el sentido, muchas veces, de especial, de seductor. (La línea curva, el gesto extravagante.) No extraordinario únicamente en el sentido de esfuerzo. Los *Créase o no* de Ripley rara vez son *campy*. Los casos allí expuestos, sean rarezas naturales (el gallo de dos cabezas, la berenjena en forma de cruz) o productos de una labor ímproba (el hombre que fue a China andando sobre sus manos, la mujer que grabó el Nuevo Testamento en una cabeza de alfiler), carecen de ese atractivo visual —el encanto, la teatralidad— que convierte a ciertas extravagancias en camp.

29. La razón por la que películas como *La hora final* y libros como *Winesburg, Ohio* y *Por quién doblan las campanas* son malos hasta el punto de hacernos reír, pero no malos hasta el punto de deleitarnos, está en que son demasiado inflexibles y pretenciosos. Carecen de fantasía. Hay camp en películas malas como *El hijo pródigo* y *Sansón y Dalila*, en la serie de espectáculos en color italianos en que se ofrece como principal atracción al superhéroe Maciste, en numerosas películas de ciencia ficción japonesas (*Rodan: Los hijos del volcán*, *Los misterianos*, *El Hombre H*) porque, en su relativa falta de pretensiones y en su vulgaridad, son más extremados e irresponsables en la fantasía y, por lo tanto, emocionantes y bastante divertidos.

30. Por supuesto, el canon de lo camp puede cambiar. El tiempo tiene mucho que ver en ello. El tiempo puede realzar lo que hoy nos parece simplemente rígido o falto de fantasía porque estamos demasiado próximos a ello, porque se asemeja excesivamente a nuestras fantasías cotidianas, cuya naturaleza fantástica no percibimos.

Nos es más fácil deleitarnos en una fantasía en cuanto tal, cuando no es la nuestra.

31. Es por ello por lo que tantos objetos apreciados por el gusto camp están pasados de moda, fuera de época, *démodé*. Y no se trata de amor a lo viejo como tal. Se trata, simplemente, de que el proceso de envejecimiento o deterioro proporciona la distancia necesaria o despierta la necesaria simpatía. Cuando el tema es importante y contemporáneo, el fracaso de una obra de arte puede llegar a indignarnos. El tiempo puede remediarlo. El tiempo libera a la obra de arte del contexto moral, entregándola a la sensibilidad camp… Otro efecto; el tiempo reduce el ámbito de la banalidad. (La banalidad es siempre, en sentido estricto, una categoría de la contemporaneidad.) Lo que fue banal puede, con el paso del tiempo, llegar a ser fantástico. Mucha gente que escucha con deleite el estilo de Rudy Vallee, revivido por el grupo pop inglés The Temperance Seven, difícilmente habría soportado a Rudy Vallee en su apogeo.

Así pues, las cosas son *campy* no cuando se hacen viejas, sino cuando nos liberamos hasta cierto punto de ellas y somos capaces de deleitarnos por el fracaso del intento, en vez de sentirnos frustrados. Pero el efecto del tiempo es imprevisible. Quizá los actores formados en el «Método» (James Dean, Rod Steiger, Warren Beatty) lleguen a parecernos tan *camp* algún día como hoy nos lo parece Ruby Keeler, o Sarah Bernhardt en las películas que hizo al final de su carrera. O quizá no.

32. Camp es la glorificación del «personaje». La afirmación en sí carece de importancia, excepto, como es lógico, para la persona que la hace (Loie Fuller, Gaudí, Cecil B. DeMille, Crivelli, De Gaulle, etcétera). Lo que aprecia la mirada camp es la unidad, la fuerza de la persona. En cada uno de sus movimientos, la veterana Martha Graham sigue siendo Martha Graham, etcétera, etcétera. Esto se nota en el caso del gran ídolo serio del gusto camp, Greta Garbo. La incompetencia de la Garbo (al menos, su falta de profundidad) como *actriz* magnifica su belleza. Es siempre ella misma.

33. El gusto camp responde precisamente al «personaje del

momento» (esto, por cierto, es muy del siglo XVIII); y a la inversa, lo que no conmueve al camp es el sentido del desarrollo del personaje. El personaje es comprendido como un estado de continua incandescencia: una persona que es una, intensísima, cosa. Esta actitud respecto del personaje es el elemento clave de la teatralización de la experiencia encarnada en la sensibilidad camp. Y explica en parte el hecho de que la ópera y el ballet sean experimentados como ricos tesoros camp, pues ninguna de estas formas puede fácilmente hacer justicia a la complejidad de la naturaleza humana. Allí donde hay desarrollo del personaje, lo camp se reduce. Entre las óperas, por ejemplo, *La traviata* (que posee un cierto desarrollo del personaje) es menos *campy* que *Il trovatore* (que no tiene ninguno).

> La vida es una cosa demasiado importante para hablar seriamente de ella.
>
> *Vera o Los nihilistas*

34. El gusto camp vuelve la espalda al eje bueno-malo del juicio estético corriente. Lo camp no invierte las cosas. No sostiene que lo bueno es malo, o que lo malo es bueno. Se limita a ofrecer un conjunto de normas para el arte (y la vida), diferente, complementario.

35. Por lo general, valoramos una obra de arte por la seriedad y dignidad de lo que logra. La valoramos porque tiene éxito (en ser lo que es y, presumiblemente, en satisfacer la intención que apunta tras ella). Asumimos una relación adecuada, es decir concreta, entre la intención y la ejecución. De acuerdo con estas pautas apreciamos la *Ilíada*, las comedias de Aristófanes, el Arte de la Fuga, *Middlemarch*, las pinturas de Rembrandt, Chartres, la poesía de Donne, la *Divina comedia*, los cuartetos de Beethoven y —entre los individuos— a Sócrates, Jesús, san Francisco, Napoleón, Savonarola. En resumen, el panteón de la gran cultura: verdad, belleza y seriedad.

36. Pero hay otros sentimientos delicados y creadores, además de la seriedad (trágica o cómica) de la gran cultura y del gran estilo para evaluar a la gente. Si nos limitamos a *respetar* el estilo de la cultura

superior nos hacemos trampa en cuanto seres humanos, por mucho que podamos hacer o sentir en nuestro fuero interno.

Por ejemplo, hay un tipo de seriedad cuyo sello es la angustia, la crueldad, el trastorno mental. En ella, aceptamos una disparidad entre intención y resultado. Me refiero, por supuesto, a un estilo de existencia personal, además de a un estilo en el arte; pero los mejores ejemplos pertenecen al arte. Piénsese en El Bosco, Sade, Rimbaud, Jarry, Kafka, Artaud; piénsese en la mayoría de las obras de arte importantes del siglo XX, arte cuya meta no consiste en crear armonías, sino en forzar el medio e introducir una temática cada vez más violenta e irresoluble. Esta sensibilidad insiste también en el principio de que la *oeuvre* en el viejo sentido (de nuevo, en el arte, pero también en la vida) no es posible. Solo son posibles «fragmentos»… Claramente aquí se aplican pautas distintas de las de la gran cultura tradicional. Una cosa es buena no porque haya sido realizada, sino porque revela otra clase de verdad acerca de la situación humana, otra experiencia de lo que constituye el ser humano; en suma: otra sensibilidad válida.

Y tercera entre las grandes sensibilidades creadoras es lo camp: la sensibilidad de la seriedad fracasada, de la teatralización de la experiencia. Lo camp rechaza tanto las armonías de la seriedad tradicional como los riesgos de una identificación absoluta con estados extremos del sentimiento.

37. La primera sensibilidad, la de la alta cultura, es básicamente moralista. La segunda sensibilidad, la de los estados extremos del sentimiento, representada en gran parte del arte contemporáneo de vanguardia, obtiene su fuerza de una tensión entre la moral y la pasión estética. La tercera, la sensibilidad camp, es enteramente estética.

38. Lo camp es la experiencia del mundo constantemente estética. Encarna una victoria del «estilo» sobre el «contenido», de la «estética» sobre la «moralidad», de la ironía sobre la tragedia.

39. Camp y tragedia son términos antitéticos. En lo camp hay seriedad (seriedad en el grado de implicación del artista) y, con frecuencia, emoción. Lo atroz es también una de las tonalidades de lo camp; la cualidad atroz de gran parte de la obra de Henry James (por

ejemplo, *Los europeos*, *La edad difícil*, *Las alas de la paloma*) es responsable del considerable elemento camp presente en sus escritos. Pero nunca, nunca hay tragedia.

40. El estilo lo es todo. Las ideas de Genet, por ejemplo, son muy camp. La afirmación de Genet de que «El único criterio de un acto es su elegancia»[4] es virtualmente equivalente, en cuanto declaración, a la de Wilde: «En asuntos de gran importancia, el elemento vital no es la sinceridad, sino el estilo». En último término, lo que cuenta es el estilo en el que las ideas son ostentadas. Las ideas sobre moralidad y política de, por ejemplo, *El abanico de Lady Windermere* y *La comandante Bárbara* son camp, pero no únicamente por la naturaleza de las ideas mismas. Son las ideas, expresadas de un modo especialmente alegre. Las ideas camp de *Nuestra Señora de las Flores* son sostenidas con demasiada inflexibilidad, y la escritura misma es demasiado exitosamente elevada y seria para que los libros de Genet sean camp.

41. Lo único importante en lo camp es destronar lo serio. Lo camp es lúdico, antiserio. Más precisamente, lo camp implica una nueva, más compleja, relación para con «lo serio». Es posible ser serio respecto de lo frívolo y frívolo respecto de lo serio.

42. Una persona se inclina hacia lo camp cuando comprende que la «sinceridad» no es suficiente. La sinceridad puede ser simple filisteísmo, estrechez intelectual.

43. Los medios tradicionales para trascender la mera seriedad —ironía, sátira— nos parecen hoy débiles, inadecuados al medio culturalmente congestionado en que es educada la sensibilidad contemporánea. Lo camp introduce una nueva pauta: el artificio como ideal, la teatralidad.

44. Lo camp propone una visión cómica del mundo. Pero no una comedia amarga o polémica. Si la tragedia es una experiencia de la hiperimplicación, la comedia es una experiencia de la infraimplicación, del distanciamiento.

> Adoro los placeres simples, son el último refugio de lo complejo.

45. El distanciamiento es prerrogativa de una élite; y así como el dandi es el sustituto decimonónico del aristócrata en cuestiones de cultura, lo camp es el dandismo moderno. Lo camp es la respuesta al problema: cómo ser dandi en la época de la cultura de masas.

46. El dandi estaba supereducado. Su postura era el desdén, o, si no, el *ennui*. Buscaba sensaciones raras, no mancilladas por el aprecio de las masas. (Modelos: Des Esseintes de *A contrapelo*, de Huysmans, *Mario el epicúreo*, de Walter Pater; *Monsieur Teste*, de Valéry.) Estaba consagrado al «buen gusto».

El *connaisseur* de lo camp ha encontrado placeres más ingeniosos. No en la poesía latina, ni en los vinos raros, ni en las chaquetas de terciopelo, sino en los placeres más vulgares y comunes, en las artes de las masas. El mero uso no deshonra los objetos de su placer, puesto que él aprende a poseerlos de un modo raro. Lo camp —el dandismo de la época de la cultura de masas— no hace distinciones entre el objeto único y el objeto de producción masiva. El gusto camp trasciende la náusea de la réplica.

47. El mismo Wilde es una figura de transición. El hombre que, al llegar a Londres, usaba boina de terciopelo, camisas de encaje, calzones cortos de pana y medias de seda negra, nunca en su vida podría apartarse demasiado de los placeres del dandi de viejo estilo; este conservadurismo se refleja en *El retrato de Dorian Gray*. Pero muchas de sus actitudes sugieren algo más moderno. Fue Wilde quien formuló un importante elemento de la sensibilidad camp —la equivalencia de todos los objetos—, al anunciar su intención de «corresponder» a la porcelana azul y blanca, o al declarar que un llamador podía ser tan admirable como una pintura. Cuando proclamó la importancia de la corbata, del ojal, de la silla, Wilde estaba anticipando el *esprit* democrático de lo camp.

48. El dandi de viejo estilo odiaba la vulgaridad. El dandi de nuevo estilo, el amante de lo camp, aprecia la vulgaridad. Allí donde el dandi se sentiría continuamente ofendido o aburrido, el *connaisseur* de lo

camp se divierte, se deleita continuamente. El dandi se acercaba un pañuelo perfumado a la nariz y no era difícil que se desmayara; el *connaisseur* de lo camp huele un tufo pestilente y se enorgullece de la fortaleza de sus nervios.

49. Es una hazaña, desde luego. Una hazaña estimulada, en último análisis, por la amenaza de aburrimiento. La relación entre el aburrimiento y el gusto camp no puede ser subestimada. El gusto camp es, por su misma naturaleza, posible únicamente en sociedades opulentas, en sociedades o círculos capaces de experimentar la psicopatología de la opulencia.

> Lo que hay de anormal en la Vida guarda relaciones normales con el Arte. Es lo único en la Vida que guarda relaciones normales con el Arte.
>
> *Máximas para la instrucción de los supereducados*

50. La aristocracia es una posición ante la cultura (así como ante el poder), y la historia del gusto camp forma parte de la historia del gusto esnob. Pero puesto que no existen ya auténticos aristócratas en el viejo estilo que fomenten gustos especiales, ¿quién será poseedor de este gusto? Respuesta: una clase improvisada y autoelegida, integrada por homosexuales fundamentalmente, que se constituyen en aristócratas del gusto por decisión propia.

51. La relación peculiar entre el gusto camp y la homosexualidad tiene que ser explicada. Si bien no es cierto que el gusto camp *sea* el gusto homosexual, es indudable que hay una particular afinidad y un solapamiento. No todos los liberales son judíos, pero los judíos se han mostrado singularmente afines a las causas liberales y reformistas. Del mismo modo, no todos los homosexuales tienen gusto camp. Pero los homosexuales, con mucho, constituyen la vanguardia —y el público más articulado— de lo camp. (La analogía no está escogida frívolamente. Judíos y homosexuales son las descollantes minorías creadoras de la cultura urbana contemporánea. Creadoras en su más auténtico sentido: son creadoras de sensibilidades. Las dos fuerzas

precursoras de la sensibilidad moderna son la seriedad moral judía y el esteticismo y la ironía homosexuales.)

52. La razón del florecimiento de la postura aristocrática entre los homosexuales parece ser análoga en el caso judío.

Pues toda sensibilidad sirve al grupo que la promueve. El liberalismo judío es un gesto de autolegitimación. También lo es el gusto camp, que tiene algo de definidamente propagandístico al respecto. Ni que decir tiene, la propaganda opera en la dirección exactamente opuesta. Los judíos apoyaron sus esperanzas de integrarse en la sociedad moderna en la promoción del sentido moral. Los homosexuales han apuntalado su integración en la sociedad en la promoción del sentido estético. Lo camp es un disolvente de la moralidad. Neutraliza la indignación moral, fomenta el sentido lúdico.

53. No obstante, aun cuando los homosexuales hayan sido su vanguardia, el gusto camp es mucho más que gusto homosexual. Obviamente, su metáfora de la vida como teatro es peculiarmente apta como justificación y proyección de un determinado aspecto de la situación de los homosexuales. (La insistencia camp en no ser «serio», en jugar, conecta también con el deseo homosexual de mantenerse joven.) Sin embargo, se tiene la impresión de que si los homosexuales no hubieran más o menos inventado lo camp, algún otro lo hubiera hecho. Pues la postura aristocrática en relación con la cultura no puede perecer, aunque solo persista en formas cada vez más arbitrarias e ingeniosas. Lo camp es —repitámoslo— la relación con el estilo en una época en que la adopción de un estilo —en cuanto tal— se ha tornado enteramente cuestionable. (En la era moderna, cada nuevo estilo, a menos que sea francamente anacrónico, ha salido a escena como antiestilo.)

> Hay que tener un corazón de piedra para leer la muerte de Little Nell sin reír.
>
> *Conversando*

54. Las experiencias de lo camp están basadas en el gran

descubrimiento de que la sensibilidad de la alta cultura no tiene el monopolio del refinamiento. El camp afirma que el buen gusto no es simplemente buen gusto; que existe, en realidad, un buen gusto del mal gusto. (Genet habla de esto en *Nuestra Señora de las Flores*.) El descubrimiento del buen gusto del mal gusto puede ser muy liberalizador. El hombre que insiste en los placeres elevados y serios se priva a sí mismo de placer; reduce continuamente lo que puede gozar; en el continuo ejercicio de su buen gusto termina, por así decirlo, por ponerse un precio fuera del alcance del mercado. Aquí el gusto camp adviene al terreno del buen gusto como un hedonismo audaz e ingenioso. Vuelve alegre al hombre de buen gusto que antes corría el riesgo de estar crónicamente frustrado. Es bueno para la digestión.

55. El gusto camp es, sobre todo, un modo de deleitarse, de apreciar; no de enjuiciar. Lo camp es generoso. Quiere deleitar. Solo aparentemente es malicioso, cínico. (Pero si de cinismo se trata, no será un cinismo despiadado, sino delicado.) El gusto camp no propone que ser serio sea de mal gusto; no menosprecia a quien logra ser seriamente dramático. Lo que hace es encontrar el éxito en ciertos apasionados fracasos.

56. El gusto camp es una especie de amor, amor a la naturaleza humana. Más que juzgar, saborea los pequeños triunfos y las poco hábiles intensidades de la «personalidad»… El gusto camp se identifica con lo que deleita. Las personas que comparten esta sensibilidad no ríen ante la cosa que etiquetan como camp; simplemente, se deleitan. Lo camp es un sentimiento *tierno*.

(En este punto, podríamos comparar lo camp con gran parte del arte pop, que —cuando no es únicamente camp— comporta una actitud relacionada, pero sin embargo muy diferente. El arte pop es más chato y más seco; más serio, más distanciado; en última instancia, nihilista.)

57. El gusto camp se nutre del amor que se ha puesto en determinados objetos y estilos personales. La ausencia de este amor es la razón por la que elementos tan *kitsch* como *Peyton Place* (el libro) y el edificio Tishman no sean camp.

La definición última de camp: es bueno *porque* es horrible.

… Naturalmente, no siempre se puede decir eso. Solo en ciertas condiciones, las que he intentado esbozar en estas notas.

UNA CULTURA Y LA NUEVA SENSIBILIDAD

En los últimos años ha habido no pocas discusiones sobre el supuesto abismo abierto hace dos siglos, con el advenimiento de la revolución industrial, entre «dos culturas», la artístico-literaria y la científica. Según este diagnóstico, es probable que toda persona moderna inteligente y capaz de expresarse sea habitante de una cultura con exclusión de la otra. Se ocupará de documentos diferentes, técnicas diferentes y problemas diferentes; hablará un lenguaje distinto. Lo que es más importante, el tipo de esfuerzo requerido para el dominio de estas dos culturas diferirá ampliamente. Pues la cultura artístico-literaria es entendida como una cultura general. Está dirigida al hombre en cuanto que es hombre; es cultura, o mejor aún, promueve la cultura, en el sentido de la cultura definido por Ortega y Gasset: lo que un hombre conserva una vez ha olvidado cuanto leyera. La cultura científica, por contraste, es una cultura de especialistas; está fundada en la acumulación cognoscitiva, y expuesta de tal modo que exige una absoluta dedicación al esfuerzo comprensivo. Mientras la cultura artístico-literaria apunta a la internalización, la ingestión —en otras palabras, el cultivo—, la cultura científica apunta a la acumulación y externalización en instrumentos complejos para la resolución de problemas y en técnicas específicas de dominio.

Aunque T. S. Eliot datara el abismo entre las dos culturas en un período más remoto de la historia moderna, al referirse en un famoso ensayo a la «disociación de la sensibilidad» que se inició en el siglo XVII, la conexión del problema con la revolución industrial parece oportuna. Hay, por parte de muchos intelectuales y artistas literarios, una antipatía histórica hacia los cambios que caracterizan la sociedad moderna (en especial, la industrialización y aquellos de sus efectos que todo el mundo ha experimentado, como la proliferación de inmensas

ciudades impersonales y el predominio del estilo anónimo de la vida urbana). Poco importa si la industrialización, esa criatura de la «ciencia moderna», es concebida, según el modelo decimonónico y de principios del siglo XX, como un conjunto de procesos artificiales ruidosos y cargados de humo que mancillan la naturaleza y uniforman la cultura, o según el modelo más reciente, el de la límpida tecnología automatizada que comienza a aparecer en la segunda mitad del siglo XX. El juicio ha sido en general el mismo: los hombres literarios, sintiendo que la misma condición humana estaba siendo puesta en tela de juicio por la nueva ciencia y la nueva tecnología, aborrecieron y deploraron el cambio. Pero los hombres literarios, se piense en Emerson y Thoreau y Ruskin en el XIX, o en los intelectuales del siglo XX que hablan de la sociedad moderna como de algo en cierta manera incomprensible, «alienado», están inevitablemente a la defensiva. Saben que la cultura científica, el avance de la máquina, no puede detenerse.

La respuesta corriente al problema de «las dos culturas» —y el tema precedió en muchas décadas a la tosca y filistea formulación del problema por C. P. Snow en una famosa conferencia de hace algunos años— ha sido una vaga defensa de la función de las artes (en los términos de una ideología del «humanismo» aún más vaga) o una prematura rendición de la función de las artes a la ciencia. En cuanto a la segunda respuesta, no me refiero al filisteísmo de los científicos (y de aquellos artistas y filósofos que forman parte de su grupo) que rechazan las artes como imprecisas y ficticias, y que las consideran, en el mejor de los casos, meros juguetes. Me refiero a las serias dudas que se han planteado aquellos que están apasionadamente comprometidos en las artes. El papel del artista individual, en la tarea de realizar objetos únicos con el propósito de proporcionar placer y educar la conciencia y la sensibilidad, ha sido reiteradamente puesto en entredicho. Algunos intelectuales y artistas literarios han llegado incluso a profetizar la muerte de la actividad artística creadora del hombre. El arte, en una sociedad científica automatizada, no sería funcional, sería inútil.

Pero esta conclusión, diría yo, es evidentemente injustificada. Es más: a mi entender, el problema está torpemente planteado, porque la

cuestión de «las dos culturas» presume que la ciencia y la tecnología cambian, se mueven, mientras las artes permanecen estáticas, satisfaciendo alguna función humana perenne y genérica (¿consuelo?, ¿edificación?, ¿evasión?). Solo basándose en esta falsa presunción se podría pensar que las artes corren peligro de tornarse estériles.

El arte no progresa, en el sentido en que lo hacen la ciencia y la tecnología. Pero las artes se desarrollan y cambian. Por ejemplo, en nuestra época, el arte tiende cada vez más a convertirse en terreno de especialistas. El arte más interesante y creador de nuestra época *no* está abierto al poseedor de una cultura general; exige un esfuerzo especial; habla un lenguaje especializado. La música de Milton Babbitt y Morton Feldman, la pintura de Mark Rothko y Frank Stella, la danza de Merce Cunningham y James Waring exigen una educación de la sensibilidad cuyas dificultades y cuyo tiempo de aprendizaje son comparables al menos con las dificultades que supone dominar la física o la ingeniería. (La novela es la única entre las artes, al menos en América, que no nos proporciona ejemplos similares.) El paralelo entre la ininteligibilidad del arte contemporáneo y la de la ciencia moderna es demasiado evidente para omitirlo. Otra semejanza del arte contemporáneo con la cultura científica es su mentalidad histórica. Las obras más interesantes del arte contemporáneo están plagadas de referencias a la historia del medio; en tanto que comentan el arte pasado, exigen un conocimiento de, al menos, el pasado reciente. Como advirtiera Harold Rosenberg, las pinturas contemporáneas son por sí mismas actos de creación. Y esta misma observación podría extenderse a gran parte de la reciente producción en el cine, la música, la danza, la poesía y (en Europa) la literatura. Una vez más es discernible una semejanza con el estilo de la ciencia: esta vez, con el aspecto acumulativo de la ciencia.

El conflicto entre «las dos culturas» es en realidad un espejismo, un fenómeno temporal nacido en un período de profundo y extenso cambio histórico. Lo que estamos presenciando no es tanto un conflicto de culturas cuanto la creación de un nuevo (y potencialmente unitario) tipo de sensibilidad. Esta nueva sensibilidad está arraigada, como es lógico, en *nuestra* experiencia, en experiencias que son nuevas en la

historia de la humanidad; en la extremada movilidad social y física; en la exuberancia de la escena humana (individuos y comodidades materiales se multiplican a un ritmo vertiginoso); en el acceso a nuevas sensaciones, como la velocidad (velocidad física, como en el viaje en avión; velocidad de imágenes, como en el cine); y en la perspectiva pancultural de las artes, posible gracias a la reproducción en masa de objetos de arte.

Lo que ahora tenemos delante no es la muerte del arte, sino una transformación de la función del arte. El arte, que surgió en la sociedad humana como una operación mágico-religiosa y pasó a ser una técnica para describir y comentar la realidad secular, se ha arrogado en nuestra época una nueva función, que no es religiosa, ni sirve a una función religiosa secularizada, ni es meramente secular o profana (una noción que se derrumba en tanto su opuesto, lo «religioso» o «sagrado», llega a estar obsoleto). Hoy, el arte es un nuevo tipo de instrumento, un instrumento para modificar la conciencia y organizar nuevos modos de sensibilidad. Y los medios para la práctica artística se han extendido radicalmente. Es más: los artistas, en respuesta a esta nueva función (más sentida que claramente articulada), se han convertido en estetas conscientes de sí mismos, que desafían continuamente sus medios, sus materiales y sus métodos. Con frecuencia, la conquista y explotación de nuevos materiales y métodos obtenidos en el mundo del «no-arte» — por ejemplo, de la tecnología industrial, de los procesos y la imaginería comerciales, de las fantasías y sueños puramente privados y subjetivos — parecen acaparar el esfuerzo principal de muchos artistas. Los pintores no se sienten ya limitados al lienzo o a la pintura; emplean también cabello, fotografía, cera, arena, neumáticos de bicicleta, sus propios cepillos de dientes y calcetines. Los músicos han trascendido los sonidos de los instrumentos tradicionales para utilizar instrumentos improvisados y sonidos sintéticos y ruidos industriales (por lo general grabados en cinta).

Los límites convencionalmente aceptados, de todo tipo, han sido, por tanto, desafiados: no solo el límite entre las culturas «científica» y «artístico-literaria», o el límite entre «arte» y «no-arte», sino también

muchas distinciones establecidas en el mismo mundo de la cultura: la distinción entre forma y contenido, lo frívolo y lo serio (favorita esta entre los intelectuales literarios), «alta» y «baja» cultura.

La distinción entre cultura «alta» y «baja» (o «de masas», o «popular») está parcialmente basada en la evaluación de la diferencia entre objetos únicos y objetos de producción en masa. En una era de reproducción tecnológica en masa, la obra del artista serio tenía un valor especial, simplemente porque era única, porque llevaba su sello personal, individual. Las obras de la cultura popular (e incluso el cine fue durante largo tiempo incluido en esta categoría) fueron consideradas de escaso valor por ser objetos fabricados en serie, que no llevaban un sello individual (elaboraciones de grupo hechas para un público indiferenciado). Pero a la luz de la práctica contemporánea de las artes, esta distinción resulta extremadamente superficial. Muchas de las obras de arte serias de décadas recientes tienen un carácter decididamente impersonal. La obra de arte reafirma su existencia como «objeto» (aun si es un objeto fabricado o producido en masa, surgido de las artes populares), más que como «expresión personal individual».

La exploración de lo impersonal (y transpersonal) en el arte contemporáneo constituye el nuevo clasicismo; al menos, una reacción contra lo que se entiende por espíritu romántico domina la parte más interesante de nuestra época. El arte de hoy, con su insistencia en la frialdad, su rechazo de lo que considera sentimentalismo, su afán de exactitud, su sentido de la «búsqueda» y de los «problemas», está más próximo al espíritu de la ciencia que al del arte en su sentido anticuado. Frecuentemente, la obra del artista es solo su idea, su concepto. Esta es una práctica familiar en arquitectura, por cierto. Y recordamos que en el Renacimiento los pintores solían dejar parte de su lienzo a la elaboración de sus discípulos, y que, en el período floreciente del concierto, la cadencia del final del primer movimiento se dejaba a la inventiva y la discreción del intérprete solista. Pero en la actual era posromántica de las artes, prácticas similares tienen un significado diferente, más polémico. Cuando pintores como Joseph Albers, Ellsworth Kelly y Andy Warhol reservan partes de la obra —por

ejemplo, la pintura de los colores— a un amigo o al jardinero local; cuando músicos como Stockhausen, John Cage y Luigi Nono invitan a los intérpretes a colaborar para dar ocasión a que se produzcan efectos fortuitos, desviándose del orden de la partitura, y dar lugar a improvisaciones, no hacen otra cosa que cambiar las reglas básicas que la mayoría de nosotros emplea para reconocer una obra de arte. Afirman así lo que el arte no necesita ser. Al menos, no necesariamente.

La característica primaria de la nueva sensibilidad es que su producto modelo no es la obra literaria, la novela fundamentalmente. En la actualidad existe una cultura no literaria, de cuya misma existencia, por no hablar ya de su relevancia, es enteramente inconsciente la mayoría de los intelectuales literarios. Esta nueva estructura incluye a determinados pintores, escultores, arquitectos, planificadores sociales, cineastas, técnicos de televisión, neurólogos, músicos, ingenieros de electrónica, bailarines, filósofos y sociólogos. (Unos pocos poetas y escritores de prosa podrían incluirse.) Algunos de los textos básicos de esta nueva situación cultural pueden encontrarse en los escritos de Nietzsche, Wittgenstein, Antonin Artaud, C. S. Sherrington, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, John Cage, André Breton, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Siegfried Gidieon, Norman O. Brown y György Kepes.

Quienes se preocupan por el abismo entre «las dos culturas», y esto abarca prácticamente a todos los intelectuales literarios de Inglaterra y Estados Unidos, dan por supuesta una noción de cultura que, decididamente, necesita ser reexaminada. Quizá haya sido esta la noción mejor expresada por Matthew Arnold; en ella el acto cultural central es la elaboración de literatura, que a su vez se entiende a sí misma como crítica de la cultura. Simples ignorantes de los avances vitales y cautivadores (las llamadas «vanguardias») de las demás artes, y cegados por su dedicación personal a la perpetuación de la vieja noción de cultura, continúan aferrados a la literatura como modelo de manifestación creadora.

Lo que da a la literatura su preeminencia es su pesada carga de «contenido», tanto informativo como moral. (Esto posibilita que la

mayoría de los críticos literarios ingleses y norteamericanos utilicen las obras literarias principalmente como textos, o hasta pretextos, para el diagnóstico social y cultural, en vez de concentrarse en las propiedades como obra de arte de, por ejemplo, una determinada novela o drama.) Pero las artes modelo de nuestra época son en realidad las que tienen mucho menos contenido, y un modo de enjuiciamiento moral mucho más frío (como la música, el cine, la danza, la arquitectura, la pintura, la escultura). La práctica de estas artes —todas las cuales se dejan influir profusa, naturalmente y sin pudor por la ciencia y la tecnología — es el lugar geométrico de la nueva sensibilidad.

El problema de «las dos culturas», en resumen, descansa sobre una concepción ni culta ni contemporánea de nuestra situación cultural actual. Deriva de la ignorancia de los intelectuales literarios (y de los científicos con un conocimiento superficial de las artes, como el propio novelista-científico C. P. Snow) acerca de una nueva cultura y su sensibilidad emergente. De hecho, ningún divorcio cabe entre la ciencia y la tecnología por una parte, y el arte por la otra, como no puede haber divorcio entre el arte y las formas de la vida social. Obras de arte, formas psicológicas y formas sociales se reflejan mutuamente, y cada una cambia cuando cambian las otras. Pero indudablemente, la mayoría de las personas se adaptan con lentitud a tales cambios (especialmente en la actualidad, cuando los cambios ocurren con una rapidez sin precedentes). Marshall McLuhan ha descrito la historia humana como una sucesión de actos de extensión tecnológica de la capacidad humana, cada uno de los cuales opera un cambio radical en nuestro entorno y nuestros modos de pensar, sentir y valorar. Se tiende, señala, a elevar el antiguo entorno a forma artística (así, la naturaleza se convirtió en portadora de valores estéticos y espirituales en el nuevo medio industrial) «mientras las nuevas condiciones son consideradas corruptoras y degradantes». Es característico que en una época determinada haya solo unos pocos artistas con «los recursos y la temeridad suficientes para vivir en contacto inmediato con el entorno de su tiempo… esta es la razón por la cual pueden dar la impresión de estar “por delante de su época”… Individuos más tímidos prefieren

aceptar… los valores del ambiente anterior como la realidad inalterada de su época. Estamos naturalmente predispuestos a aceptar el nuevo truco (la automatización, digamos) como una cosa que puede acomodarse al viejo orden ético». El problema de «las dos culturas» se presenta así como un auténtico problema solo en los términos de lo que McLuhan denomina viejo orden ético. Pero no constituye un problema para la mayoría de los artistas creadores de nuestra época (entre quienes solo se podría incluir a escasísimos novelistas) porque la mayoría de estos artistas han roto, lo sepan o no, con la noción de cultura de Matthew Arnold, que encuentran teórica y humanamente obsoleta.

La noción de cultura de Matthew Arnold define al arte como crítica de la vida (entendiendo por ello la proposición de ideas morales, sociales y políticas). La nueva sensibilidad entiende el arte como extensión de la vida (y por ello entiende la representación de (nuevos) modos de la alegría). Y aquí no hay necesariamente una negación del papel de la evaluación moral. Solo ha cambiado la escala; se ha hecho menos basta, y lo que sacrifica en expresividad discursiva, lo gana en justeza y fuerza subliminal. Pues somos lo que somos capaces de ver (oír, gustar, oler, sentir), aún más poderosa y profundamente de lo que somos por el conjunto de ideas almacenado en nuestras cabezas. Naturalmente, los proponentes de las crisis de «las dos culturas» continúan observando un contraste desesperado entre la ciencia y la tecnología, ininteligibles y moralmente neutras, por una parte, y el arte, moralmente comprometido y a la medida del hombre, por la otra. Pero las cosas no son tan simples, ni lo fueron nunca. Una gran obra de arte no es nunca simplemente (ni siquiera fundamentalmente) un vehículo de ideas o de sentimientos morales. Es, antes que nada, un objeto que modifica nuestra conciencia y nuestra sensibilidad, y cambia la composición, si bien ligeramente, del humus que nutre todas las ideas y todos los sentimientos específicos. Adviértanlo los humanistas escandalizados. No hay por qué alarmarse. La obra de arte no deja de ser un momento en la conciencia de la humanidad, cuando la conciencia moral es entendida como una más de las funciones de la

conciencia.

Las sensaciones, los sentimientos, las formas y estilos abstractos de la sensibilidad, también cuentan. Y a estos se dirige el arte contemporáneo. La unidad básica del arte contemporáneo no es la idea, sino el análisis y la extensión de las sensaciones. (O, si es una «idea», lo es sobre la forma de sensibilidad.) Rilke describió al artista como alguien que labora «por una extensión de las regiones de los sentidos individuales»; McLuhan llama a los artistas «expertos en conciencia sensorial». Y las obras más interesantes del arte contemporáneo (y podríamos remontarnos al menos a la poesía simbolista francesa) son aventuras en la sensación, nuevas «mezclas sensoriales». Un arte así es, en principio, experimental: no a causa de un desdén elitista por lo que es accesible a la mayoría, sino precisamente en el sentido en que la ciencia es experimental. Un arte así es también notablemente apolítico y adidáctico, o, más exactamente, infradidáctico.

Cuando Ortega y Gasset escribió su famoso ensayo *La deshumanización del arte*, a comienzos de la década de 1920, adscribió las cualidades del arte moderno (como la impersonalidad, la prohibición de la emotividad, la hostilidad al pasado, la ludicidad, la meticulosa estilización, la ausencia de compromiso ético y político) al espíritu de juventud que, a su entender, dominaba nuestra época.[5] Vista desde la actualidad, parece ser que esta «deshumanización» no representaba la recuperación de la inocencia infantil, sino más bien una respuesta muy adulta y sabia. ¿Qué otra respuesta que la angustia, seguida por la anestesia y luego por la inventiva y la elevación de la inteligencia sobre el sentimiento, es posible para el desorden social y las atrocidades en masa de nuestra época y —lo que es igualmente importante para nuestras sensibilidades, aunque se lo comente con menos frecuencia— para el cambio sin precedentes de lo que regula nuestro entorno, desde lo inteligible y visible a lo que solo es inteligible con dificultad, y que es invisible? El arte, al que he caracterizado como instrumento de modificación y educación de la sensibilidad y la conciencia, opera hoy en un entorno que no puede ser aprehendido por los sentidos.

Buckminster Fuller ha escrito:

> En la Primera Guerra Mundial la industria bruscamente pasó de la base visible a la invisible, de los caminos a la ausencia de caminos, del cable a la ausencia del cable, de la estructura visible de las aleaciones a la invisible. Lo principal en la Primera Guerra Mundial es que el hombre *abandonó para siempre el primitivo espectro sensorial* como criterio primordial para acreditar las innovaciones […] Los mayores avances desde la Primera Guerra Mundial han tenido lugar en las frecuencias *infra* y *ultrasensoriales* del espectro electromagnético. Todas las cuestiones técnicas importantes son hoy invisibles […] los viejos amos, que eran sensorialistas, han abierto una caja de Pandora de los fenómenos no-sensorialmente controlables que habían evitado acreditar hasta la época […] bruscamente han perdido su verdadero dominio, porque a partir de entonces no comprendieron personalmente lo que estaba ocurriendo. Y no comprender supone no dominar […] desde la Primera Guerra Mundial, los viejos amos se han extinguido.

Pero, naturalmente, el arte permanece continuamente vinculado a los sentidos. Del mismo modo que no es posible hacer flotar colores en el espacio (un pintor necesita algún tipo de superficie, como un lienzo, por neutra y falta de textura que sea), no es posible crear una obra de arte que no afecte la sensorialidad humana. Pero es importante advertir que la conciencia sensorial humana no tiene únicamente una biología, sino una historia específica, y que cada cultura estimula determinados sentidos e inhibe otros. (Esto mismo es verdad para la gama de emociones humanas primarias.) Es aquí donde el arte (entre otras cosas) interviene, y ello explica por qué el arte interesante de nuestra época acusa sobre este punto semejante sentimiento de angustia y de crisis, por lúdico y abstracto y ostensiblemente neutral en cuanto a la moralidad que pueda parecer. Puede afirmarse que el hombre occidental está siendo sometido a una anestesia sensorial masiva (concomitante con el proceso que Max Weber llama «racionalización burocrática») al menos desde la revolución industrial, y que el arte moderno ha funcionado como una especie de terapia de choque para, a un tiempo, confundir y abrir nuestros sentidos.

Una importante consecuencia de la nueva sensibilidad —con su abandono de la idea de cultura de Matthew Arnold— ha sido ya aludida (a saber, que la distinción entre «alta» y «baja» cultura parece cada vez menos significativa). Porque tal distinción —inseparable del aparato ideológico de Matthew Arnold—, simplemente, quitaría todo sentido a una comunidad creadora de artistas y científicos consagrados a programar sensaciones y carentes de todo interés por el arte como especie del periodismo moral. El arte, de todas formas, ha sido siempre algo más que eso.

Otra manera de caracterizar la situación cultural actual, en sus aspectos más creadores, sería hablar de una nueva actitud hacia el placer. En cierto sentido, el nuevo arte y la nueva sensibilidad adoptan una concepción del placer más bien confusa. (El gran compositor francés contemporáneo Pierre Boulez tituló un importante ensayo de hace doce años «Contra el hedonismo en la música».) La seriedad en el arte moderno excluye el placer en el sentido familiar, el placer de una melodía que podemos tararear tras abandonar la sala de conciertos, de unos personajes de novela o de teatro a los que podemos reconocer, con los que nos podemos identificar y a los que podemos disecar en términos de motivaciones psicológicas verosímiles, de un hermoso paisaje o de un momento dramático representado en un lienzo. Si hedonismo significa persistencia en los antiguos modos de obtener placer en el arte (las viejas modalidades sensoriales y físicas), el nuevo arte es antihedonista. El desafío a nuestro aparato sensorial, o la violencia ejercida sobre él, duele. La nueva música seria hiere el oído, la nueva pintura no recompensa generosamente nuestra mirada, las nuevas películas y las pocas nuevas obras en prosa interesantes son difíciles de asimilar. El reproche que con más frecuencia se hace a las películas de Antonioni y las narraciones de Beckett o de Burroughs es que son demasiado difíciles de mirar o de leer, que son «aburridas». Pero la acusación de aburrimiento es realmente hipócrita. En un sentido, no existe cosa semejante al aburrimiento. El aburrimiento es solo otro nombre para determinadas especies de frustración. Y las

nuevas lenguas que el arte interesante de nuestra época habla son frustrantes para la sensibilidad de la mayoría de las personas educadas.

Pero el propósito del arte es siempre, en último término, dar placer (aunque puede llevar tiempo a nuestras sensibilidades dar con las formas de placer que el arte ofrezca en un período determinado). Y también podemos afirmar, para compensar el ostensible antihedonismo del arte serio contemporáneo, que la sensibilidad moderna está más comprometida con el placer en su sentido familiar que nunca. Porque la nueva sensibilidad exige menos «contenido» en el arte y está más abierta a los placeres de la «forma» y el estilo, es también menos esnob, menos moralista (en cuanto que no exige que en el arte el placer esté necesariamente asociado con la edificación). Si entendemos el arte como forma de disciplina de los sentimientos y como programación de las sensaciones, el sentimiento (o sensación) exteriorizado en una pintura de Rauschenberg sería semejante al de una canción de The Supremes. El brío y la elegancia de *Fin del rey del crimen*, de Budd Boetticher, o el estilo de Dionne Warwick pueden ser apreciados como un acontecimiento complejo y agradable. Son experimentados sin condescendencia.

Creo que merece la pena destacar este último punto. Porque es importante comprender que el afecto que muchos artistas e intelectuales jóvenes sienten por las artes populares no es un nuevo filisteísmo (como tan frecuentemente se ha dicho), ni una especie de antiintelectualismo o algún tipo de abdicación de la cultura. El hecho de que muchos de los pintores norteamericanos más serios, por ejemplo, sean también entusiastas del *new sound* en música popular *no* es resultado de la búsqueda de mera diversión o relajamiento; no equivale, por ejemplo, a la afición al tenis de Schoenberg. Refleja un modo de mirar al mundo y las cosas del mundo, nuestro mundo, nuevo, más abierto. No supone la renuncia a todo criterio: hay una considerable cantidad de música popular estúpida, así como de pintura, cine y música «de vanguardia» inferiores y pretenciosos. Lo importante es que *hay* nuevos criterios, nuevos criterios de belleza, estilo y gusto. La nueva sensibilidad es provocativamente pluralista; está consagrada

tanto a una atroz seriedad como a la diversión, el ingenio y la nostalgia. Es también extremadamente consciente de la historia; y la voracidad de sus entusiasmos (y de la sucesión de estos entusiasmos) es vertiginosa, febril. Desde la perspectiva de esta nueva sensibilidad, la belleza de una máquina o la de la solución de un problema matemático, como la de una pintura de Jasper Johns, la de una película de Jean-Luc Godard, o la de las personalidades y la música de los Beatles, son igualmente accesibles.

EL TERCER MUNDO DE LAS MUJERES

Primero unos párrafos a manera de prólogo como respuesta a una pregunta más amplia que usted no formula: ¿En qué estadio se encuentra actualmente la lucha por la liberación de las mujeres?

Durante miles de años, prácticamente todo el mundo daba por supuesto que en la «naturaleza» de la especie humana estribaba que algunas personas fuesen superiores (y destinadas por tanto a ser las amas) y otras inferiores (y destinadas por ello a ser esclavas). Hace solo unos ciento cincuenta años elementos de las clases dominantes empezaron en efecto a sospechar que la esclavitud no era, al fin y al cabo, «natural», y que el carácter innegablemente servil y culturalmente subdesarrollado de los esclavos se podía explicar por el hecho mismo de que lo eran, de que los habían criado para ese fin, en lugar de demostrar con ello que merecían ser esclavos.

El apoyo a la emancipación de las mujeres se halla hoy en el mismo punto en que se encontraba el respaldo a la emancipación de los esclavos hace dos siglos. Al igual que durante los milenios se aceptó sin discusión la esclavitud, la antiquísima opresión de la mujer se justifica invocando presuntas desigualdades «naturales» de la especie, y la inmensa mayoría de la gente en el planeta, tanto mujeres como hombres, siguen convencidos de que la «naturaleza» de las mujeres es distinta a la de los hombres, y de que estas diferencias «naturales» establecen que la mujer sea inferior.

Las personas cultas de los países de civilización urbana, sobre todo las que se consideran a sí mismas liberales o socialistas, niegan a menudo que a sus ojos estas diferencias equivalgan a una inferioridad. El que las mujeres difieran de los hombres, arguyen, no significa que no sean sus iguales. Dicho argumento, el de «iguales pero separados», es tan falso como el esgrimido para defender el sistema de enseñanza

pública racialmente segregado en Estados Unidos. Pues el contenido específico de estas supuestas diferencias innatas entre mujeres y hombres implica una escala de valores en la que las cualidades atribuidas a la mujer son a todas luces menos estimables que las asignadas al hombre. «Masculinidad» se identifica con competencias, autonomía, templanza, atrevimiento, ambición, independencia, racionalidad; «Feminidad» con incompetencia, debilidad, irracionalidad, pasividad, desistimiento, finura. A la mujer se la instruye para ser un adulto de segunda clase: casi todo lo que se celebra como conducta típicamente «femenina» es simplemente una conducta infantil, servil, débil, inmadura. No es extraño que los hombres sean reacios a aceptar plenamente a las mujeres como sus iguales. *Vive la différence*, en efecto.

Como no se espera de ella que sea veraz, o puntual, o experta en el manejo y reparación de máquinas, o parca, o fuerte, o físicamente valiente, implica que todas las mujeres que ostentan estos rasgos son «excepcionales». Cada generación produce unas cuantas mujeres de genio —o al menos de incontenible excentricidad— que alcanzan un rango especial entre ellas mismas. Pero la visibilidad histórica de las hermanas Trung, Juana de Arco, Santa Teresa, Madeimoselle Maupin, George Eliot, Louise Michel, Isabelle Eberhardt, Marie Curie, Rosa Luxemburgo, y las otras de esta pequeña cuadrilla de mujeres, se entiende precisamente como consecuencia de unas cualidades de las que carecen normalmente. Se les atribuye una energía, inteligencia, empecinamiento y arrojo «masculinos». Los ejemplos insólitos de mujeres capaces y realmente independientes no alteran mayormente el supuesto general de la inferioridad femenina, al igual que el descubrimiento (y trato favorable) de los esclavos intelectualmente dotados no hizo dudar a los cultivados esclavistas romanos de antaño de la naturalidad de la esclavitud: el argumento de la «naturaleza» se confirma a sí mismo. Las vidas individuales que no cuadran con ello serán consideradas siempre excepciones, lo que deja por ello el estereotipo intacto.

Históricamente, o más bien prehistóricamente, la opresión de las

mujeres debió de haber provenido de algunos acuerdos prácticos destinados a asegurar su singular responsabilidad biológica: la maternidad. Las complejas formas —psicológicas, políticas, económicas, culturales— que reviste la opresión femenina se remontan todas a la división biológica del trabajo. Pero el hecho de que las mujeres paren y los hombres no apenas demuestra que unas y otros sean fundamentalmente diferentes e indica más bien cuán débil es la base «natural» de esta supuesta diferencia, según la cual la fisiología reproductiva de la mujer se convierte en una vocación que abarca su vida entera, con sus debidas normas restrictivas de carácter y temperamento. Pero incluso la «naturaleza» fisiológica no es un hecho inmutable de perennes consecuencias. Es también parte de la historia, y evoluciona con ella. Si toda la diferencia entre mujeres y hombres radica en definitiva en el hecho de que las mujeres se ocupan de parir a los hijos, entonces las circunstancias en las que cumple dicha vocación han cambiado profundamente: si la «naturaleza» ha servido de pretexto para la esclavitud de la mujer, luego la historia procura ahora las condiciones objetivas para su liberación psicológica y social. Pues es precisamente esta importancia de la diferencia fisiológica entre hombres y mujeres la que está volviéndose caduca.

La revolución industrial sentó las bases materiales para una reconsideración de la esclavitud; cuando se inventaron máquinas más productivas y eficientes que el trabajo no remunerado, pareció razonable liberar a la gente de la servidumbre legal al trabajo. Ahora bien, el Punto de Inflexión Ecológico (la creciente longevidad aunada a la explosión demográfica y al rápido agotamiento de los recursos naturales) no solo posibilita, sino que en última instancia hace imperativo que la mayoría de las mujeres se liberen de toda relación, salvo la mínima indispensable, con su responsabilidad biológica. Una vez que el destino reproductivo de la mujer se reduzca a dos, uno o ningún embarazo (con todas las probabilidades de que, por primera vez en la historia, casi todos los niños alcancen la edad adulta), la razón que sustenta la definición represiva de la mujer en términos de criaturas serviles y domésticas, destinadas sobre todo a la maternidad,

se derrumbará. Al igual que la Revolución Industrial indujo a la gente a replantearse la «naturalidad» de la esclavitud, la nueva era ecológica en la que ha entrado el planeta a mediados del siglo xx permite a la gente reconsiderar el problema hasta ahora patente de la «feminidad» de la mujer. La «feminidad» de la mujer y la «masculinidad» del hombre son conceptos moralmente defectuosos e históricamente obsoletos. Me parece que la emancipación de la mujer es una necesidad histórica tan primordial como la abolición de la esclavitud; una causa que parece perdida hasta que en efecto triunfa, e incluso más trascendental que la abolición por sus consecuencias psíquicas e históricas.

No obstante, por anacrónica que sea la opresión, las mujeres no se emanciparán sin una lucha denodada, una lucha que en verdad merece el adjetivo de «revolucionaria». Dicha revolución debe ser a la par radical y conservadora. Conservadora, en el sentido que debe rechazar la ideología del desarrollo económico ilimitado (con niveles siempre crecientes de productividad y consumo; aparejados a una ilimitada canibalización del medio ambiente); una ideología compartida con igual entusiasmo por los países que se denominan capitalistas que por los que aspiran al comunismo. Es radical en el sentido de que pone en entredicho y replantea los hábitos morales tradicionales, fundamentalmente autoritarios, comunes tanto a los países capitalistas como comunistas. La liberación de la mujer es la parte más radical de este nuevo proceso revolucionario.

Sostengo, en oposición a toda la acreditada tradición moderna de la revolución, que lo que solía denominarse la «cuestión de la mujer» no solo existe, sino que existe al margen de las cuestiones generales planteadas por los políticos radicales. Marx, Engels, Lenin, Trotski, Luxemburgo y Gramsci sostuvieron que la liberación de la mujer no era un problema exento, sino que debía ser absorbido por la lucha de clases y a la postre resuelto con la creación del socialismo. No estoy de acuerdo. Es un hecho que ningún gobierno que pretendidamente actúa conforme al legado marxista ha replanteado la condición de la mujer. Al contrario, todos los países comunistas se han contentado con ofrecer a las mujeres simples mejoras liberales a su situación, como un

creciente acceso a la educación, al empleo y al divorcio, pero manteniendo intacto el monopolio avasallador del poder político de los hombres, y dejando incólumes las estructuras represivas que caracterizan las relaciones privadas entre los dos sexos. Pero no ha de sorprender el notable fracaso de todos los países, en los que gobiernos revolucionarios izquierdistas ocupan el poder, en hacer algo «radical» en favor de las mujeres. Ninguna de las muchas declaraciones edificantes efectuadas por los principales teóricos de la revolución proletaria en favor de la emancipación de la mujer ha comprendido nunca la verdadera complejidad de la cuestión. El marxismo no ha calibrado de modo correcto la profundidad del sexismo, de la misma manera que tampoco, al proponerse derrotar al imperialismo, ha analizado correctamente la profundidad del racismo.

Respondo entonces a las preguntas que efectivamente formula.

¿Qué contenido concreto da usted al concepto de emancipación femenina?

Se oye decir a menudo que la liberación de la mujer no puede tener lugar sin la liberación del hombre. El tópico es verdadero hasta cierto punto. Las mujeres y los hombres comparten el mismo objetivo final: alcanzar una autonomía auténtica, lo cual significa participar en una sociedad que no se funda en la alienación y la represión (y que a la vez no se inmiscuye). Pero el tópico es también peligroso, pues niega implícitamente la existencia de diferentes fases en la lucha por la emancipación de las mujeres. Como muchos tópicos verdaderos, desactiva la reflexión y apacigua la cólera. Fomenta un punto de vista pasivo y meramente reformista del problema. (Así, el astuto lema oficial de la política sumamente superficial del gobierno sueco para alcanzar la igualdad de las mujeres dentro del marco del complejo capitalismo liberal es: «La emancipación de las mujeres equivale a la emancipación de los hombres».)

Todos los seres humanos en este mundo imperfecto necesitan, claro está, ser liberados, tanto los amos como los esclavos, los opresores como los oprimidos. Pero no puede concebirse correctamente una

sociedad justa, ni luchar por ella, de un modo unitario o universal. No es lo mismo liberar a un campesino de Tailandia que a un obrero blanco de una fábrica de Detroit. La opresión de las mujeres no es semejante, en relación con las estructuras fundamentales, a la opresión de los hombres.

Por muy razonable que parezca la idea, es simplemente falso que la emancipación de los hombres y la de las mujeres sean parte de un proceso recíproco. Pues por mucho que los hombres sean deformados psicológicamente por los estereotipos sexistas, estos mismos estereotipos les confieren innegables privilegios. Los hombres tienen a su alcance una mayor variedad de procederes y mucha más libertad de movimiento que las mujeres. (Baste considerar el hecho de que en la *mayoría* de los lugares donde puede ir por el «mundo», una mujer sola corre el riesgo de violación o de violencia física. En suma, una mujer está a salvo en «casa», o cuando la protege un hombre.) En el sentido más estricto, en que no necesita estar siempre en guardia contra una agresión rapaz, un hombre se halla siempre en mejores circunstancias que una mujer. Los hombres (y las mujeres) son oprimidos por otros hombres. Pero todas las mujeres son oprimidas por todos los hombres.

Así pues, el tópico según el cual cuando las mujeres se emancipen los hombres se emanciparán también, pasa desvergonzadamente por alto la cruda realidad de la dominación viril; como si esta fuera de hecho un convenio establecido por nadie, que no conviene a nadie y que no funciona en provecho de nadie. En realidad, exactamente lo opuesto es lo cierto. La dominación de los hombres sobre las mujeres es en provecho del hombre; la emancipación de las mujeres será a expensas de los privilegios del hombre. Quizá más tarde los hombres se emanciparán también, de un modo feliz, de la cargante obligación de ser «masculinos». Pero permitir que los opresores se desembaracen de sus cargas psicológicas es un sentido muy distinto, secundario, de la emancipación. La prioridad esencial es liberar a los oprimidos. En ningún momento de la historia las reivindicaciones de oprimidos y opresores han resultado ser, sometidas a examen, del todo armoniosas. No será cierto tampoco en esta ocasión.

Todas las mujeres viven en una situación «imperialista» en la que los hombres son los colonos y las mujeres los indígenas. En los llamados países del Tercer Mundo, la situación de las mujeres respecto a los hombres es tiránica y brutalmente colonialista. En los países económicamente avanzados (tanto comunistas como capitalistas) la situación de la mujer es neocolonialista: la segregación de la mujer se ha corregido, el uso de la fuerza física contra ellas ha disminuido; los hombres delegan parte de su autoridad, su dominio está menos patentemente establecido. Pero las mismas relaciones básicas de inferioridad y superioridad, de impotencia y poder, de subdesarrollo y privilegio cultural prevalecen entre mujeres y hombres en todos los países.

Todo programa serio de liberación de la mujer debe partir de la premisa de que la liberación no toca solo a la *igualdad* (la idea liberal). Se refiere al *poder*. Las mujeres no pueden emanciparse sin reducir el poder de los hombres. Su emancipación no solo implica el cambio de la conciencia y las estructuras sociales de manera que se transfiera a las mujeres gran parte del poder monopolizado por los hombres. La naturaleza misma del poder cambiará por ello, puesto que a lo largo de la historia el poder se ha definido en términos «sexistas»: identificándolo con un normativo y supuestamente innato gusto viril por la agresividad y la coerción física, y con las ceremonias y prerrogativas de agrupaciones solo masculinas en la guerra, el gobierno, la religión, el deporte y el comercio. Todo lo que no suponga un cambio respecto de quién detenta el poder y a la naturaleza de este, no es liberación sino apaciguamiento. Los cambios que no son profundos sobornan el resentimiento que amenaza a la autoridad establecida. La mejora de un gobierno inestable y demasiado opresivo —al igual que los viejos imperios sustituyen los modelos de explotación colonialistas por otros neocolonialistas— sirve en realidad para regenerar los modelos existentes de dominio.

Preconizar que las mujeres formen un frente común con los hombres para provocar su mutua liberación corre un velo sobre las duras realidades de las relaciones de poder que determinan todo diálogo

entre los dos sexos. Las mujeres no tienen por qué asumir la tarea de liberar a los hombres cuando deben primero liberarse a sí mismas; lo cual implica explorar las bases de la enemistad, no endulzadas de momento por el sueño de la reconciliación. Las mujeres deben cambiar por sí mismas; deben cambiarse unas a otras, sin preocuparse cómo ello afectará a los hombres. La conciencia de las mujeres cambiará solo cuando piensen en sí mismas y se olviden de lo que conviene a sus hombres. Suponer que estos cambios pueden llevarse a cabo en colaboración con ellos reduce (y trivializa) el alcance y profundidad de su lucha.

Si la mujer cambia, el hombre se verá obligado a cambiar también. Pero estos cambios del hombre no acaecerán sin considerable resistencia. Ninguna clase dominante ha renunciado jamás a sus verdaderos privilegios sin oponerse a ello. La estructura misma de la sociedad se funda en el privilegio masculino, y los hombres no lo cederán por el mero hecho de que es más humano o justo. Los hombres pueden hacer concesiones, otorgar a regañadientes más «derechos civiles» a las mujeres. En la mayoría de los países estas tienen actualmente acceso al voto, a las instituciones de educación superior y se les permite formarse en sus profesiones. En los próximos veinte años obtendrán un salario igual por trabajo igual y conseguirán la propiedad efectiva de su propio cuerpo (mediante el uso ilimitado de contraceptivos y la legalización del aborto). Pero estas concesiones, por muy deseables que sean, no impugnan las actitudes fundamentales que mantienen a la mujer en la categoría de ciudadana de segunda clase ni afectan el origen de los privilegios del hombre.

Un cambio radical, en oposición a liberal, en la condición de la mujer abolirá la mística de la «naturaleza». Las mujeres deben procurar el fin de *toda* clase de estereotipos, ya sean positivos o negativos, según la identidad sexual de las personas. Cambiar las leyes que discriminan a la mujer en situaciones específicas (con respecto al sufragio, a la contratación, al acceso a la educación y al empleo) no basta. Las formas del trabajo, los hábitos sexuales, la idea de la vida familiar deben cambiar; el lenguaje mismo, en la medida en que enclaustra

burdamente el antiguo prejuicio contra las mujeres, no puede permanecer inafectado. Pues, al margen de nuestras avanzadas ideas, seguimos afirmando, cada vez que hablamos, la superioridad (actividad) del hombre y la inferioridad (pasividad) de la mujer. Es «gramaticalmente correcto» dar por supuesto que los agentes, las personas activas, son hombres. La gramática, el máximo ruedo de lavado de cerebro sexista, oculta la existencia misma de la mujer, salvo en situaciones especiales. Así, en inglés, *debemos* decir «él» cuando aludimos a una persona que puede ser de cualquiera de los dos sexos; la palabra «hombre» engloba a todos los seres humanos; «los hombres» es el modo literario de referirse a la gente. (De modo que, «hombres en tiempos de oscuridad», el verso de un poema de Brecht y el título de unos de los libros de Hannah Arendt, significa la gente en tiempos de oscuridad. En efecto, de las diez personas sobre las que Arendt escribe en su noble y brillante libro, dos son mujeres. Pero una, Isak Dinesen, adoptó un seudónimo masculino y la otra, Rosa Luxemburgo, era, según señala coquetamente el texto de la contracubierta, ¡«la más viril de todos!») El pronombre que sustituye a sustantivos como estudiante, trabajador, ciudadano, artista, funcionario público, atleta, industrial, es «él». El lenguaje no es, naturalmente, la fuente del prejuicio que identifica a los «hombres» con la raza humana y relaciona la mayoría de las actividades humanas solo con ellos. El lenguaje expresa meramente el orden sexista que ha prevalecido a lo largo de la historia.

El movimiento de las mujeres ha causado que el prejuicio sexista de la gramática resulte ofensivo a una combativa minoría de mujeres. La sensibilización de un creciente conjunto de personas respecto al sexismo del lenguaje, al igual que en los últimos tiempos se ha sensibilizado sobre los lugares comunes racistas del mismo (y del arte), es una tarea importante. En general, la gente debe adquirir conciencia de la profunda misoginia que se manifiesta en todos los niveles de intercambio humano, no solo en las leyes, sino en las menudencias de la vida diaria: en las formas de la cortesía y en las convenciones (vestimenta, gestos, etcétera) que polarizan la identidad sexual; y en el caudal de «imágenes» (en el arte, las noticias y los anuncios) que

perpetúan los estereotipos sexistas. Estas actitudes cambiarán solo cuando las mujeres se liberen de su «naturaleza» y empiecen a crear y a habitar otra historia.

En el proceso de la emancipación de la mujer, ¿le asigna usted un valor igual a la emancipación económica que a la emancipación sexual?

La pregunta me parece que revela la endeblez fundamental del concepto de «emancipación». Sin un contenido más específico, la «emancipación de las mujeres» es una meta huera, que empaña además el foco y diluye la energía de su lucha. No estoy segura de que estas sean dos clases diferentes de emancipación. Pero supongamos que lo son, o al menos que pueden ser consideradas por separado. A menos que tengamos claro el de qué y para qué de la emancipación, no tiene sentido preguntar si una y otra son igualmente importantes.

La noción de «emancipación económica» se puede emplear para encubrir las cuestiones reales. Que las mujeres tengan acceso a una gran variedad de empleos fuera del hogar y que por ellos reciban un pago justo, es sin duda alguna una reivindicación fundamental e irrenunciable. La clave del subdesarrollo psicológico y cultural de las mujeres radica en el hecho de que la mayoría no se mantienen a sí mismas; ni en el sentido literal (económico) ni en el metafórico (psicológico, cultural). Pero es a todas luces insuficiente garantizar para las mujeres la *posibilidad* de ganar dinero mediante el acceso a un mayor número de empleos y la creación de servicios gratuitos para el cuidado infantil. El trabajo no debe ser una mera opción, una alternativa a la todavía más común (y normativa) «carrera» de madre y ama de casa. Hay que dar por *supuesto* que la mayoría de las mujeres trabajarán y que serán económicamente independientes (estén casadas o no) al igual que los hombres. Sin trabajo, las mujeres nunca romperán las cadenas de su dependencia respecto a los hombres: el prerrequisito mínimo para llegar a ser cabalmente adultas. A menos que trabajen y que su trabajo sea tan valioso como el de sus maridos, las mujeres casadas no tienen siquiera la posibilidad de ejercer un poder real sobre

su propia vida, es decir, el poder de transformarla. Las artes de la coerción y conciliación psicológicas en las que tanto sobresalen —el halago, el encanto, el mimo, la seducción, las lágrimas— son el sustitutivo servil de una influencia y autonomía reales.

No obstante, el mero hecho de poder trabajar de ningún modo supone que una mujer esté «emancipada». Una gran mayoría de ellas ya trabaja, y una minoría percibe salarios que garantizan su independencia económica; con todo, la mayoría de estas mujeres siguen dependiendo como siempre de los hombres. La razón se halla en que el empleo mismo está organizado con jerarquías sexistas. La división sexista del trabajo confirma, y en efecto fortalece, la condición colonizada de las mujeres. Estas no se benefician al participar en el trabajo moderno en pie de igualdad con los hombres. Desempeñan un papel auxiliar, de apoyo en la economía. Cuanto hagan en el «mundo» tiende a reproducir su imagen de criaturas «domésticas» (destinadas a servir y cuidar), se las juzga inaptas para amplias responsabilidades administrativas. Por tanto, no puede hablarse de emancipación económica de las mujeres hasta que realicen *todas* las actividades que ahora desempeñan los hombres, en las mismas condiciones que estos respecto a salarios, nivel de ejecución y riesgos, y renunciando así a las prerrogativas de los locos, los niños y los sirvientes. Y su emancipación económica es esencial no solo para el bienestar psicológico y moral de cada mujer en particular. Hasta que sean importantes en la economía, no solo como fondo de reserva de mano de obra, sino porque amplias capas cuentan con capacidades profesionales y directivas, las mujeres no tendrán los medios de ejercer el poder político, lo cual implica obtener el control de las instituciones e intervenir efectivamente en la evolución de la sociedad en las próximas décadas. Repitámoslo: emancipación significa *poder* o casi no significa nada.

La noción de «emancipación sexual» me parece aún más sospechosa. El vetusto doble rasero, que atribuye a la mujer menor energía sexual y menos apetitos sexuales que a los hombres (y las castiga por una conducta que aprueba en estos) es a todas luces un medio de mantener a las mujeres «en su sitio». Pero exigir para ellas los mismos privilegios

de experimentación sexual que disfrutan los hombres no basta, pues la concepción misma de sexualidad es un instrumento de represión. La mayoría de las relaciones sexuales escenifican las actitudes que oprimen a las mujeres y perpetúan el privilegio masculino. Eliminar simplemente el oprobio que pesa sobre la expresividad sexual de la mujer es una victoria baladí si la sexualidad a la que accede sigue siendo la misma que convierte a las mujeres en objetos. Las costumbres de la actual sociedad urbana capitalista tienden desde hace algún tiempo, como todos han advertido, a una sexualidad «permisiva», que penaliza mucho menos a las mujeres por comportarse como criaturas sexuales fuera del contexto del matrimonio monógamo. Pero esta sexualidad «más libre» refleja en buena medida una idea espuria de la libertad: el breve derecho de cada persona a explotar y deshumanizar a otra.

La emancipación sexual de la mujer es una meta carente de sentido sin una modificación de las normas mismas de la sexualidad. El sexo en sí mismo no libera a las mujeres. Tampoco su abundancia.

La cuestión es: ¿de *qué* sexualidad se han de liberar las mujeres para el goce? La única ética sexual liberadora para la mujer es la que impugna la primacía de la heterosexualidad genital. Una sociedad no represiva, una sociedad en la que la mujer sea subjetiva y objetivamente igual al hombre en verdad, será necesariamente una sociedad andrógina. ¿Por qué? Porque las otras únicas condiciones verosímiles que pueden poner fin a la opresión de la mujer es que hombres y mujeres decidan vivir apartados; y ello es imposible. El separatismo sigue siendo una alternativa válida para poner fin a la opresión de la raza blanca sobre los pueblos de «color». Puede concebirse que las diferentes razas que habitan las distintas partes del planeta pueden convenir vivir apartadas de nuevo (estrictamente protegidos los hábitos y mentalidades de cada una de ellas contra toda incursión imperialista, tanto cultural como económica). En cambio, es indudable que hombres y mujeres cohabitarán siempre. Si, por tanto, la respuesta al sexismo (a diferencia del racismo) no es ni siquiera un posible separatismo, defender entonces las diferentes «tradiciones»

morales y estéticas de cada sexo (a fin de preservar algo equivalente al «pluralismo cultural») y atacar la norma única de la excelencia intelectual o racionalidad como «imperialismo cultural» masculino (para revalidar la desconocida y despreciada «cultura femenina») son tácticas erróneas en la lucha por la liberación de las mujeres.

El objetivo de la lucha no debería ser la protección de las diferencias entre los dos sexos, sino su socavamiento. La creación de una relación no represiva entre mujeres y hombres supone borrar en la medida de lo posible las líneas de demarcación convencionales que han sido establecidas entre los dos sexos, reducir la tensión entre ambos que procede de la «alteridad». Como es notorio hoy día, hay una viva tendencia entre la gente joven en los últimos años de reducir y aun confundir las diferencias de sexo en el vestido, el peinado, los gestos y los gustos. Pero este primer paso hacia la despolarización de los sexos, en parte ya incorporadas a las formas capitalistas de consumo como mero «estilo» (el comercio de las *boutiques* unisex), será mantenido al margen de sus implicaciones políticas a menos que la tendencia arraigue en un plano más profundo.

La despolarización más profunda de los sexos debe llevarse a cabo en el mundo del trabajo y, de manera creciente, en las relaciones sexuales mismas. A medida que la «alteridad» se reduzca, parte de la energía de atracción sexual entre los sexos disminuirá. Las mujeres y los hombres continuarán sin duda haciendo el amor y formando parejas. Pero ya no se definirán entre sí *ante todo* como potenciales compañeros sexuales. En una sociedad no represiva ni sexista, la sexualidad desempeñará en algún sentido una función más importante que la actual, por el hecho de que será más difusa. Las preferencias homosexuales serán tan válidas y respetables como las heterosexuales: ambas provendrán de una genuina bisexualidad. (La homosexualidad exclusiva —que como la heterosexualidad exclusiva es inculcada— sería indudablemente menos común en una sociedad no sexista que en la actualidad.) Pero en dicha sociedad, la sexualidad será, por otra parte, menos importante que ahora, pues las relaciones sexuales ya no serán un sustitutivo, anhelado histéricamente, de la auténtica libertad y de muchos otros goces (la

intimidad, la intensidad, el sentido de pertenencia, la blasfemia) que la presente sociedad frustra.

En su opinión, ¿cuál es la relación entre la lucha por la emancipación de la mujer y la lucha de clases? ¿Cree usted que la primera debe subordinarse a la segunda?

Veo muy poca relación en la actualidad entre la lucha de clases y la lucha por la emancipación de las mujeres. La doble sustancia de la política revolucionaria moderna de izquierdas —el derrocamiento de una clase por otra dentro de una nación y la liberación de los pueblos colonizados del yugo imperialista—, es fundamentalmente irrelevante a la lucha de las mujeres en cuanto mujeres. Estas no son una clase ni una nación. Las políticamente radicales bien pueden preferir la participación en movimientos revolucionarios existentes en lugar de limitar sus energías, desde su punto de vista, a la lucha de las mujeres. Pero al obrar así, deberían percatarse de que esta multiproblemática política revolucionaria ofrece a las mujeres, a lo sumo, ventajas reformistas, la promesa de una «igualdad» formal.

¿Qué nivel de lucha debe ser el prioritario? No veo cómo se puede mantener una posición general al respecto. Las prioridades de la lucha varían de un país a otro, de un momento histórico al siguiente, y dependen, en un contexto nacional determinado, de la raza y la clase social. Nadie discutiría que la emancipación de la mujer vietnamita debe subordinarse hoy día a la guerra nacional de liberación. En los países prósperos, en cambio, la liberación de la mujer es un problema relevante de un modo mucho más inmediato; en sí mismo y por su utilidad para radicalizar a la gente sobre otras formas de lucha. (La comprensión profunda de la índole de la opresión de la mujer, permite, por ejemplo, entender mejor la índole del imperialismo. Y viceversa.)

Me parece que la cuestión principal sobre la relación de la lucha de las mujeres con lo que los movimientos revolucionarios de orientación marxista definen como la lucha central, la lucha de clases, es la siguiente. La emancipación de la mujer requiere de una revolución

cultural que sacudirá las actitudes y hábitos mentales que de otro modo podrían muy bien pervivir en la reconstrucción de nuevas relaciones económicas, la cual es el objetivo de la lucha de clases. Es posible que la posición de la mujer pueda verse apenas afectada por un cambio en las relaciones de clase. Como Marx y Engels eran humanistas, herederos de la Ilustración, denunciaron la opresión de la mujer bajo el capitalismo, pero el «feminismo» tradicional de Marx y sus sucesores no se relaciona *lógicamente* con el análisis marxista. (Como tampoco, en mi opinión, el vulgar «antifeminismo» de Freud se relaciona *lógicamente* con las ideas básicas de la teoría psicoanalítica.) El socialismo no traerá consigo de modo inevitable la liberación de las mujeres. Sin embargo, solo en una sociedad socialista sería *posible* inventar e institucionalizar modos de vida que las liberarían. Por consiguiente, aunque la lucha para construir el socialismo y la causa de la liberación femenina no son ni con mucho idénticas, las militantes feministas tienen un interés real en la suerte de un movimiento revolucionario socialista y buenas razones para ser sus aliadas, aunque no sea más que tácitamente, al igual que tienen sus razones para ser enemigas de los movimientos revolucionarios de extrema derecha (o fascistas), que siempre preconizan el afianzamiento de los privilegios masculinos y la servidumbre de las mujeres.

Tomando en cuenta que el trabajo doméstico es gratuito y sin valor de cambio, se podría considerar a las mujeres como una clase aparte, fuera de las existentes. Esto supondría que la opresión patriarcal debe entenderse como contradicción principal y no secundaria. ¿Está usted de acuerdo con este análisis?

No. El hecho de que el «trabajo doméstico», definido como propio de las mujeres, es físico y, a diferencia del trabajo hecho en «el mundo», es gratuito, no basta para situar a las mujeres en una clase económica aparte. Las mujeres, como los hombres, no forman una clase. Como ellos, componen la mitad de cada clase social. Las esposas, hermanas e hijas de los ricos participan en la opresión de los pobres; en virtud de

su pertenencia de clase más que de su sexo, una minoría de mujeres oprime a otras mujeres. Si hace falta una etiqueta, diría que las mujeres pueden ser consideradas como una casta. Pero se trata solo de una analogía. Ningún término prestado a los otros léxicos de análisis social se adapta. Suponer que las mujeres constituyen una clase es tan absurdo como suponer que los negros forman también una. La especie humana está dividida en dos sexos (con relaciones de tipo «casta» fundadas en la identidad sexual), al igual que en una pluralidad de razas (con relaciones de «casta» basadas principalmente en el color). La opresión de una clase sobre otra solo es una de las formas de la opresión. Las estructuras creadas en torno a la existencia de dos sexos, como las levantadas en torno a la pluralidad de razas, son irreductibles a las montadas en torno a la existencia de clases sociales, aunque, como es obvio, las opresiones en efecto se entrecruzan a menudo.

Creo descubrir en esta pregunta la piadosa esperanza de que la opresión de la mujer pueda atribuirse a una forma específica de sociedad, a un determinado conjunto de disposiciones de clase. Pero no puede ser así. Si el socialismo —al menos el que existe hasta hoy— no es de modo evidente la solución, tampoco el capitalismo es de modo evidente el culpable. Las mujeres han sido tratadas siempre como inferiores, han sido siempre marginadas política y culturalmente. La opresión de la mujer constituye la estructura represiva más fundamental de las sociedades organizadas. Es decir, es la forma de opresión más *antigua*, anterior a todas las opresiones basadas en motivos de clase, casta y raza. Es la forma más primitiva de jerarquía.

Así pues, no veo cómo la «opresión patriarcal» (la frase es de usted) pueda ser considerada como cualquier otro tipo de contradicción, ya sea principal o secundaria. Al contrario, la estructura de esta sociedad está fundada precisamente sobre la opresión patriarcal, y su eliminación suprimirá los hábitos más arraigados de amistad y amor, la concepción del trabajo, la capacidad de hacer la guerra (la cual es alimentada profundamente por ansiedades sexistas) y los mecanismos de poder. La naturaleza misma del poder en las sociedades organizadas se funda en modelos sexistas de conducta. El poder se define, y se

mantiene, en términos de machismo.

La sociedad industrial moderna contiene sin duda muchas estructuras e ideologías contradictorias, pero, en mi opinión, no se puede esperar que la lucha por la liberación de las mujeres triunfe si se dirige meramente a agudizar e intensificar las contradicciones ya existentes; la tarea no es tanto explotar una contradicción como desembarazarse de las estructuras más profundamente arraigadas. El movimiento de emancipación de las mujeres debe conducir a un ataque a la naturaleza del Estado mismo; la tiranía milenaria del dominio patriarcal es el modelo atenuado de la singularmente moderna tiranía del estado fascista.

Sostengo que el fascismo, lejos de ser un fenómeno aberrante, cuya mayor posibilidad se limitó a Europa entre las dos guerras mundiales, es la condición *normal* del estado moderno: la condición a la que tienden todos los países industrialmente avanzados. El fascismo, en suma, es el desarrollo lógico de los valores del estado patriarcal aplicados a las condiciones (y contradicciones) de las sociedades de «masas» del siglo XX. Virginia Woolf estaba completamente en lo cierto cuando señaló a finales de la década de los años treinta, en su notable tratado titulado *Tres guineas*, que la lucha por la liberación de las mujeres es una lucha contra el fascismo.

Se considera que el trabajo remunerado es alienante dadas las condiciones en las cuales se desarrolla en nuestras sociedades. A pesar de esto, ¿lo aconsejaría usted a las mujeres como medio de liberación?

Sí. Por muy alienantes que sean la mayoría de los trabajos remunerados en la sociedad actual, son todavía para la mujer un medio de liberación que la arranca de su limitación a la domesticidad y el parasitismo. Pero el compromiso laboral es por supuesto solo el primer paso. Las mujeres no serán nunca autónomas a menos que participen, en términos de completa igualdad, en el trabajo de la sociedad. Las mujeres deben trasponer los guetos laborales en los que están confinadas: los empleos que explotan primordialmente su sempiterno

adiestramiento al servilismo, a ser a la vez sostén y parásito, a eludir toda suerte de audacia. Para una mujer, dejar el «hogar» para salir al «mundo» y trabajar casi nunca deviene en un pleno compromiso con «el mundo», es decir, con la realización; en la mayoría de los casos, se entiende estrictamente como solo un medio de recaudar dinero, de complementar el ingreso familiar. Las mujeres ocupan muy pocos puestos corporativos o políticos, y contribuyen con solo un contingente minúsculo a las profesiones liberales (salvo en la enseñanza). Exceptuando a los países comunistas, están prácticamente excluidas de los trabajos que impliquen una experta, profunda relación con las máquinas o con el uso dinámico del cuerpo, o que conlleven algún riesgo físico o sentido de aventura, o que compitan directamente (en vez de auxiliar) con los que realizan los hombres. Al margen de estar peor pagados, la mayoría de los empleos asequibles a las mujeres tienen un horizonte de ascenso limitado y dan escasa salida al normal deseo de ser activo y tomar decisiones. El resultado de estos prejuicios es que, en la práctica, todo trabajo importante efectuado por mujeres en los países capitalistas ha sido voluntario, pues pocas hacen frente a la desaprobación que se desencadena en cuanto se desvían del estereotipo de la sumisión y la falta de lógica «femeninas». (Así pues, es despectivo calificar a una mujer de «ambiciosa» o «dura» o «intelectual», y se le llame «castradora», por una conducta considerada en un hombre como enérgica y normal e incluso encomiable).

Dando por supuesto que casi todos los trabajos disponibles en las sociedades modernas son alienantes, me impresiona más la doble alienación que sufren las mujeres por el hecho de verse privadas incluso de esas limitadas satisfacciones que los hombres pueden extraer del trabajo. Al participar en el mundo laboral en su presente forma, las mujeres tienen mucho que ganar. Adquieren competencias gracias a las cuales pueden mantenerse a sí mismas y organizarse mejor. Y conquistan un terreno específico de lucha en cada trabajo o profesión, en el que pueden plantear sus reivindicaciones de liberación.

Dichas reivindicaciones deben ir más allá de la «igualdad» que puede obtenerse entre individuos en las situaciones laborales a las que las

mujeres tienen acceso. Más que obtener salario igual por trabajo igual (aunque esta mínima reivindicación «liberal» no ha sido satisfecha en *ningún* país del mundo, ni en China), es mucho más importante acabar con los estereotipos sexuales conforme a los cuales se organiza el mundo del trabajo. Las mujeres deben llegar a ser cirujanos, agrónomos, abogados, mecánicos, soldados, electricistas, astronautas, gerentes de fábricas, directores de orquesta, ingenieros de sonido, ajedrecistas, obreros de la construcción, pilotos aéreos, y en número suficiente para que su presencia ya no llame la atención. (Cuando las mujeres llegan a constituir la gran mayoría de un sector otrora monopolizado por los hombres, como la profesión médica en la Unión Soviética, el desafío al estereotipo sexual es mucho menor. El resultado es que hasta entonces el papel «masculino» de médico, se ha convertido en un papel «femenino»).

Siempre que el sistema de segregación sexual en el trabajo siga siendo estricto, la mayoría de la gente —tanto mujeres como hombres — continuará justificándolo racionalmente, insistiendo en que las mujeres carecen de fuerza física o de capacidad de juicio o de contención emocional para desempeñar muchos cargos. A medida que el sistema se debilite, las mujeres adquirirán mayores competencias. Y cuando no sean ya simplemente toleradas, sino se *espere* de ellas que se desempeñen en esos cargos a los que hoy se les impide acceder, una amplia capa de mujeres será de hecho capaz de realizarlos.

Cuando el trabajo sea sexualmente desegregado del todo, las mujeres estarán mejor calificadas para unirse a sus compañeros para poner en tela de juicio sus condiciones fundamentales, en los términos en que hoy se presentan. El estilo burocrático en el que se plantea el trabajo en la sociedad moderna debe ser remodelado a fin de que permita medios de planear y tomar decisiones más democráticos y descentralizados. Y es aún más importante que el ideal mismo de «productividad» (y de consumo) deba ser puesto en entredicho. La economía de los países ricos opera mediante una división de funciones que sigue criterios sexuales: los hombres son considerados los «productores» que emplean las herramientas mientras que las mujeres (y los adolescentes) se

definen sobre todo como «consumidoras». A menos que se subvierta esta distinción, la plena admisión de la mujer al trabajo masculino no hará sino duplicar las filas de ese gran ejército de «productores» psicológicamente alienados, ya reclutas en la campaña ecológicamente suicida de fabricar cantidades ilimitadas de bienes (y desperdicios).

El necesario replanteamiento del trabajo podría ser obra de las élites que actualmente existen, y las mujeres pueden encontrarse con que los hombres han tomado las decisiones capitales sin contar con ellas. Las nuevas estructuras laborales que habrá que forjar en las dos próximas décadas (parte de cuyo carácter quedará determinado por la necesidad de *reducir* toda una serie de trabajos) podrían perpetuar aún, dejando intacto, el sistema sexista, reduciendo a las mujeres al papel de asistentes deferidas y parasitarias. Las mujeres pueden impedirlo solo si invaden desde ahora el ámbito laboral, incluso cuando todavía es «alienante», con una conciencia feminista militante.

¿De qué manera contemplaría usted la lucha por la emancipación de la mujer: a) en el cuadro de una organización política y revolucionaria; b) exclusivamente en un movimiento femenino?

Siempre es buena noticia que una organización política radical apoye la causa de la liberación de la mujer, sobre todo cuando se trata de una organización como Black Panthers, por ejemplo, infame por su flagrante sexismo. Pero no soy optimista en cuanto a los beneficios a largo plazo de semejante apoyo. Esta alianza parece más natural de lo que es en realidad. La lucha revolucionaria tiende a emancipar a las mujeres en tanto que agentes históricos y a anular los estereotipos sexistas de un modo rápido y espectacular. Piénsese en lo que las mujeres han hecho (o se les ha «permitido» hacer) en la Comuna, la Revolución Rusa, las Resistencias francesa e italiana durante la Segunda Guerra Mundial, la lucha por la creación del Estado de Israel, la Revolución cubana, los treinta años de guerra nacional de liberación en Vietnam, el movimiento guerrillero palestino y la guerrilla urbana en América Latina, comparado con lo que se les permitía hacer (por

muy capaces que fuesen) en cada una de esas sociedades justo antes del comienzo de la lucha armada. Pero dicha emancipación es solo temporal. Cuando la guerra concluye, ya sea con una victoria o con una derrota, las mujeres son invariablemente «desmovilizadas» con gran rapidez y alentadas a volver a su papel tradicional, pasivo y ahistórico. (Más tarde, su participación será ignorada o apenas mencionada por historiadores e ideólogos; como, por ejemplo, en Francia, donde hay un pasmoso silencio hoy día sobre las numerosas combatientes y mártires de la Resistencia. Si se cuentan sus hazañas, estas quedan enmarcadas en la imaginería que confirma el liderazgo de los hombres, como la sumamente sexista *The Red Detachment of Women* [«El Destacamento Rojo de Mujeres»], la reciente película china que pretendidamente se rodó para honrar y enaltecer a las combatientes del ejército de Mao en los años treinta.)

La ruptura radical con los estereotipos sexistas, incluso si no es más que temporal, parece producirse fácilmente entre los radicales de la política solo cuando emprenden la insurrección, la «guerra del pueblo», en la lucha guerrillera o en la resistencia clandestina a la ocupación extranjera. En situaciones que no presentan una urgencia de carácter militar, el trato dado a las mujeres en las organizaciones políticas radicales dista mucho de ser ejemplar. A pesar de sus frecuentes proclamaciones feministas la vida interna de casi todas las organizaciones radicales, ya sea que ocupen el poder o no —desde los Partidos Comunistas oficiales a la Nueva Izquierda y los grupos semianarquistas activos desde los años sesenta— condona y promueve de modo acrítico toda clase de «costumbres» sexistas.

Así, la presente ola de feminismo surgió de la dolorosa desilusión de las mujeres, en el seno de la mayor organización estudiantil radical estadounidense de los sesenta, por el hecho de que eran tratadas como miembros de segunda clase. En los mítines, las mujeres nunca eran escuchadas con la misma seriedad que los hombres; a una de ellas siempre se le pedía (voluntariamente) transcribir las actas o abandonar la reunión en curso para ir a la cocina a preparar café. Aunque sus camaradas masculinos a menudo las protegían muy caballerosamente

de la violencia policíaca durante las manifestaciones, las excluían invariablemente de los cargos directivos. La complacencia sexista de las organizaciones radicales ha disminuido en alguna medida, claro está, al menos en Estados Unidos, precisamente a causa de la protesta de esas mujeres. Aunque al comienzo eran solo una minoría aislada y ridiculizada, preludiaron un nuevo nivel de conciencia entre muchas mujeres que, tras comenzar en Estados Unidos, se está extendiendo ahora tardíamente por Europa Occidental (aunque en una versión más limitada y dócil). En los años setenta, las mujeres que buscan la emancipación de otras mujeres y la suya propia encuentran más aliados que nunca entre los hombres radicales. Pero el trabajo dentro de las organizaciones revolucionarias existentes no basta. En este momento ni siquiera es lo central.

Por ahora y en el futuro próximo, me parece que el papel fundamental corresponde a los movimientos de las mujeres. Por numerosos que sean los militantes radicales con los que se pueda contar como aliados (y de hecho *no* son muchos), las mujeres deben asumir por sí mismas el esfuerzo principal de la lucha. Deben integrar grupos en cada clase, cada profesión, cada comunidad; sostener y animar diferentes ámbitos de lucha y de formación de las conciencias. (Por ejemplo, los colectivos profesionales de mujeres en exclusiva —de médicas que tratarán tan solo a las pacientes, de abogadas y contables cuyos clientes serán únicamente de su sexo—, así como conjuntos únicamente femeninos de rock, de granjeras, de técnicas cinematográficas, de pequeños negocios, etcétera.) Desde el ámbito de la política, las mujeres no hallarán una voz militante hasta que se organicen en grupos dirigidos por ellas mismas, al igual que los negros en Estados Unidos no encontraron su auténtica militancia política mientras fueron representados sobre todo por organizaciones ya integradas, lo que en la práctica equivalía a ser dirigidos por blancos benévolos, cultos y liberales. Uno de los objetivos de la acción política es educar a quienes la organizan. En el presente estadio de subdesarrollo político de las mujeres, colaborar con hombres (incluso los simpatizantes) frena el proceso mediante el cual las mujeres

aprenden a ser políticamente maduras.

Las mujeres tienen que aprender ante todo a hablar entre ellas. Como los negros (y otros pueblos colonizados), tienen dificultades para organizarse y no están fácilmente dispuestas a respetarse unas a otras y a tomarse en serio. Están acostumbradas al liderazgo, o al menos al apoyo y aprobación de los hombres. Es por consiguiente de la mayor importancia que aprendan a organizarse políticamente por su cuenta y traten de movilizar a otras mujeres. Sus errores, al menos, serán *suyos*.

En términos más amplios: la gente que preconiza que las mujeres luchen por su liberación en coordinación con los hombres están negando tácitamente las realidades de la opresión femenina. Semejante política garantiza que toda la lucha en nombre de la mujer será moderada y, a fin de cuentas, asimilada. Es un medio de asegurarse de antemano que no ocurrirá nada «radical», que la conciencia de las mujeres no cambiará de modo profundo. Pues las acciones integradas, efectuadas junto con los hombres, limitan necesariamente la libertad de las mujeres a pensar de modo «radical». La única oportunidad que tienen las mujeres de llevar a efecto este cambio profundo de conciencia necesario para su liberación es la de organizarse por separado. La conciencia cambia solo por medio de la confrontación, en situaciones en las que la conciliación no es posible.

Por ello hay determinadas actividades que solo grupos exclusivos de mujeres pueden —o desearán— realizar. Solo grupos enteramente integrados por mujeres serán lo bastante diversificados en sus tácticas, y serán suficientemente «extremos». Las mujeres deberán cabildear, manifestarse, marchar. Deben tomar lecciones de kárate, silbar a los hombres en la calle, hacer incursiones en los salones de belleza, formar piquetes frente a los fabricantes de juguetes sexistas, convertirse ampliamente al lesbianismo militante, gestionar sus propias clínicas de psiquiatría y aborto libre, ofrecer asesoría en materia de divorcio, establecer centros de desintoxicación de maquillaje, adoptar el apellido de su madre como propio, pintar los carteles publicitarios que insultan a la mujer, perturbar los actos públicos entonando canciones en honor de las dóciles esposas de las celebridades masculinas y de los políticos,

recoger compromisos de renuncia a las pensiones alimenticias y a las risitas nerviosas, querellarse por difamación contra las «revistas femeninas» de gran tirada, llevar a cabo campañas de acoso telefónico contra los psiquiatras de sexo masculino que mantienen relaciones sexuales con sus pacientes del otro sexo, organizar concursos de belleza para hombres, presentar candidatas a todos los cargos públicos. Aunque ninguna acción individual es necesaria, los actos «extremistas» son valiosos en sí mismos porque contribuyen a elevar la conciencia de las mujeres. Y aunque mucha gente afirme que tales actos los disuaden o escandalizan, su retórica tiene un efecto *indudablemente* positivo sobre la mayoría silenciosa. Aun ejecutado por una pequeña minoría, el teatro de guerrilla obliga a millones de personas a ponerse a la defensiva respecto de actitudes sexistas hasta entonces apenas conscientes, acostumbrándolas a la idea de que estas actitudes distan mucho de ser evidentes. (Tampoco excluyo la utilidad de una violencia guerrillera real.)

Sin dejarse disuadir por el temor de confirmar los clichés sexistas (verbigracia, las mujeres como seres emotivos, incapaces de objetividad y distancia), los grupos militantes deben comprometerse a adoptar conductas que violan los estereotipos de la feminidad. Un medio muy común de reforzar la pasividad política de las mujeres ha sido afirmar que serán más eficaces e influyentes si obran con «dignidad», si no infringen el decoro y se muestran encantadoras. Las mujeres deben manifestar su desprecio por esta suerte de intimidación disfrazada de consejo amistoso. Las mujeres serán mucho más eficaces políticamente si son irrespetuosas, estridentes y —según las normas sexistas— no atractivas. Se enfrentarán a la ridiculización, y no bastará con que la toleren estoicamente. De hecho, deben regocijarse de ello. Solo cuando se motejan sus acciones de «ridículas» y se rechazan sus reivindicaciones como «exageradas» y «absurdas», las mujeres militantes pueden estar seguras de que andan por buen camino.

En este último caso, ¿cuáles serían los objetivos a corto y a largo plazo?

La diferencia importante no estriba entre objetivos a breve y largo plazo sino, como ya se ha señalado, entre los objetivos reformistas (o liberales) y los radicales. La mayoría de los objetivos que han perseguido las mujeres, desde el sufragio en adelante, han sido «reformistas».

Un ejemplo de la diferencia: la reivindicación de que las mujeres reciban salario igual por trabajo igual es reformista; la de exigir acceso a todos los empleos y profesiones sin excepción es radical. La reivindicación de salarios igualitarios no ataca el sistema del estereotipo sexual. Remunerar a una mujer con el mismo salario que recibe un hombre *si* ella ejerce el mismo trabajo, establece un tipo de equidad meramente formal. Cuando la mitad aproximada de quienes desempeñan cualquier trabajo sean mujeres, cuando todas las modalidades de empleo y responsabilidad pública lleguen a ser totalmente mixtos, los estereotipos sexuales terminarán, y no antes.

Al subrayar esta diferencia de nuevo, no estoy proponiendo que las mejoras reformistas sean desdeñables. La lucha por ellas es sumamente importante, como lo demuestra el hecho de que estas reivindicaciones son aún, para la mayoría de la gente, demasiado «radicales». Por otra parte, distan mucho de haber sido satisfechas. En ese lento proceso hacia el cumplimiento de las reivindicaciones reformistas, los países comunistas van claramente a la cabeza. Después, pero muy detrás de ellos en el grado de ilustración «liberal» en materias de política pública, están los países capitalistas de antecedentes protestantes, entre los que destacan Suecia, Dinamarca, Inglaterra, los Países Bajos, Estados Unidos, Canadá y Nueva Zelanda. Muy rezagados con respecto a ellos, siguen los países de base cultural católica, como Francia, Italia, España, Portugal, México y los países de Centro y Suramérica, donde las mujeres casadas no pueden poseer y disponer de sus bienes sin la firma de sus maridos y donde el derecho al divorcio, por no mencionar la legalidad del aborto, sigue siendo un problema duramente controvertido. Y todavía detrás de los países latinos, casi perdidos en la lejanía, los países de cultura musulmana, en los que las mujeres siguen aún sometidas a una serie de formas de segregación social, explotación

económica y vigilancia sexual ferozmente estrictas.

A pesar de la irregularidad cultural con la que mejora la situación de la mujer, cabe predecir que todas estas reivindicaciones reformistas serán satisfechas en la mayor parte de los países hacia finales de siglo. Me parece que entonces, la lucha no habrá hecho más que empezar. La concesión de dichas reivindicaciones puede dejar intactas todas las actitudes opresivas y condescendientes que reducen a las mujeres a la condición de ciudadanos de segunda clase. Las mujeres deben aprender a sentir y a expresar su cólera.

Deben comenzar planteando reivindicaciones concretas, en primer lugar a sí mismas y luego a los hombres. Para empezar, pueden mostrar su aceptación de su condición plenamente adulta mediante actos simbólicos, como no cambiar de apellido cuando se casan. Pueden desprenderse poco a poco de la esclavizante preocupación por su aspecto personal, por la cual consienten en convertirse en objetos. (Al dejar el maquillaje y los servicios tranquilizadores de los salones de belleza, renuncian simbólicamente al narcisismo y la vanidad que de modo insultante se les atribuye normalmente.) Pueden rechazar el ritual de la galantería masculina que escenifica su posición inferior y la oculta como una seducción. Las mujeres deberían, lo más a menudo posible, encender los cigarrillos de los hombres, cargar sus maletas y ayudarles a reparar los neumáticos pinchados. Incluso los actos más triviales que pasan por alto los modelos «femeninos» preestablecidos, tienen su peso y ayudan a educar tanto a las mujeres como a los hombres. Son el prólogo indispensable a toda consideración seria por parte de la mujer del marco de su liberación. Esta reflexión debe coincidir con la creación de instituciones experimentales dirigidas por y para mujeres —comunidades de vida y trabajo, escuelas, guarderías infantiles y dispensarios— que encarnarán la solidaridad de las mujeres, su creciente conciencia política y sus estrategias prácticas para sustraerse al sistema del estereotipo sexual.

La liberación de la mujer tiene un significado político a corto y a largo plazo. Cambiar la condición de la mujer no es solo un objetivo político en sí mismo, sino que prepara (y forma parte de) ese cambio

radical en la estructura de la conciencia y la sociedad que es —a mi entender— el socialismo revolucionario. No se trata simplemente de que la liberación de la mujer no necesite esperar la victoria del socialismo así definido. Es que no puede esperarla.

No me parece que el socialismo pueda triunfar a menos que vaya precedido por grandes victorias del feminismo. La liberación de las mujeres es la preparación necesaria para la construcción de una sociedad justa, y no al revés, como han pretendido siempre los marxistas. Pues si ocurriera así, es más que probable que las mujeres se encontraran con que su liberación es un fraude. Si la transformación de la sociedad según el socialismo revolucionario ocurriese sin un movimiento de mujeres independiente y militante previo, las mujeres descubrirán que han pasado meramente de la hegemonía de una moral opresiva a otra.

¿Considera usted que la familia es una traba para la emancipación de la mujer?

Sin duda la moderna «familia nuclear» es un instrumento de opresión de la mujer. Pero sería de escaso consuelo si examináramos las otras formas conocidas que ha adoptado en el pasado y que hoy presenta fuera de las sociedades de tipo «europeo». Prácticamente *todas* las formas conocidas de familia definen a la mujer de modos que la subordinan al hombre, que la mantienen dentro del «hogar» y confieren el poder público exclusivamente a los hombres, los cuales organizan grupos enteramente masculinos fuera de la familia. En la cronología de las vidas humanas, la familia es la primera y psicológicamente más irrefutable escuela de sexismo. Desde la infancia, mediante los métodos sistemáticamente opuestos en que se trata (viste, habla, elogia y castiga) a niños y niñas, se inculca en ellas las normas del narcisismo y la dependencia. Al crecer, los niños aprenden del modelo de su padre y de su madre las diferentes expectativas que se depositan en ellos: la situación fundamentalmente distinta de las obligaciones de mujeres y hombres respecto de la vida familiar.

La familia es una institución organizada en torno a la explotación de las mujeres en tanto que moradoras permanentes del espacio de la familia. Trabajar significa por tanto para las mujeres liberarse al menos de una parte de su opresión. Al desempeñar un trabajo remunerado, cualquiera que sea, una mujer deja de ser solo una criatura doméstica, Pero puede continuar todavía siendo explotada, ahora como una criatura doméstica a tiempo parcial y casi cargar con responsabilidades a tiempo completo. Las mujeres que se han ganado la libertad de salir al «mundo», pero que aún se responsabilizan de la compra, la cocina, la limpieza y los hijos cuando vuelven del trabajo, no han hecho sino duplicar su tarea. Este es el predicamento de casi todas las mujeres casadas que trabajan, tanto en los países capitalistas como en los comunistas. (La opresión de la doble carga que pesa sobre ellas es particularmente visible en la Unión Soviética, en razón de la mayor diversidad de empleos a que tienen acceso, que, por caso, en Estados Unidos, pues su estilo de vida de sociedad de consumo apenas comienza y se halla apenas equipada de centros de ayuda social.) Incluso cuando la mujer ejerce un empleo tan honorable o físicamente agotador como el de su marido, cuando ambos vuelven a casa parece todavía natural al marido (y habitualmente a la mujer) ponerse a descansar mientras ella prepara la cena y, después, hace la limpieza. Semejante explotación continuará, aunque aumente el número de mujeres que se incorporan a la fuerza laboral, siempre que su trabajo apenas ponga en entredicho la noción del papel «femenino».

Puesto que la mayoría de los empleos que obtienen son concebidos conforme a sus aptitudes «femeninas», la mayoría de los hombres y mujeres no ve ninguna contradicción entre el «empleo de la mujer» y las artes tradicionalmente «femeninas» (asistente, enfermera, cocinera) que se espera que ejerzan en casa. Solo cuando numerosas mujeres ocupen toda suerte de empleos dejará de parecer natural al marido que su esposa haga todo o gran parte de las labores domésticas. Lo que parecen dos reivindicaciones muy distintas deben manifestarse conjuntamente: la gama de empleos no ha de fijarse siguiendo las pautas de la identidad sexual y los hombres han de participar por

entero en el trabajo doméstico tradicionalmente «femenino». Ambas reivindicaciones tropiezan con una resistencia intensa. Los hombres las juzgan a la par vergonzosas y amenazantes; aunque actualmente parezcan tolerar algo mejor la primera que la segunda, lo que demuestra que la gramática de la vida familiar (como el lenguaje mismo) es la ciudadela más fuerte y resistente de los supuestos del sexismo.

En un orden de vida familiar que no sea opresivo para la mujer, los hombres participarán en todas las actividades domésticas. (Y las mujeres consagrarán buena parte de su tiempo a obligaciones «exteriores», que nada tienen que ver con sus familias.) Pero la solución implica algo más que ajustar el grado de participación de los hombres: el ideal es un igual reparto de todas las cargas y responsabilidades. Dichas actividades deben a su vez replantearse. La familia no tiene que ser una molécula hermética, cuyas actividades incumben solo a ella. Muchas actividades domésticas podrían realizarse de un modo más eficiente y ameno en un espacio comunal, como sucedía en las sociedades premodernas. No hay beneficio real en que cada familia tenga (si le es posible) su cuidadora o sirvienta privada; es decir, mujeres autónomas contratadas para compartir o reemplazar la función gratuita y no oficial de servidor de la esposa. De igual modo, tampoco hay razón (salvo el egoísmo y el temor) para que cada familia tenga su propia lavadora de ropa y de platos, su televisor, su automóvil, etc. Mientras el servicio doméstico privado (casi siempre femenino) está desapareciendo, salvo para los muy ricos, en los países que transitan de las economías premodernas a las de la industrialización y el consumo, proliferan los servicios mecánicos privados. La mayoría de los nuevos sirvientes y servicios mecánicos, cuya adquisición por cada familia «individual» es el primer artículo de fe de la sociedad de consumo, podrían muy bien ser propiedad común de grupos de familias, con lo que se reduciría la innecesaria repetición del trabajo, moderaría el espíritu de competencia y acaparamiento y evitaría el derroche. Democratizar las tareas domésticas es uno de los pasos indispensables para cambiar las definiciones opresivas del papel de mujer y marido,

madre y padre. Ayudaría a derribar los muros que en todas las modernas sociedades industriales separan a una familia minúscula de otra, con devastadoras tiranteces psicológicas sobre los miembros de cada una de ellas.

La moderna «familia nuclear» es un desastre psicológico y moral. Es una cárcel de represión sexual, un terreno de juego de inconsistente relajamiento moral, un museo de apoderamiento, una fábrica productora de remordimientos, una escuela de egoísmo. Con todo, a pesar del precio terrible que pagan sus miembros en ansiedad y acumulados sentimientos de odio, la familia moderna tiene en su haber experiencias positivas. Sobre todo, en las sociedades capitalistas de hoy, como ha señalado Juliet Mitchell, la familia es el único lugar donde todavía se permite algo que se aproxima a las relaciones personales no alienadas (la calidez, la confianza, el diálogo, la ausencia de competitividad, la espontaneidad, el placer sexual, la diversión). No es casual que una de las consignas de la sociedad capitalista, la forma de sociedad que promueve la mayor alienación en el trabajo y en todos los vínculos comunales, sea la del carácter sagrado de la familia. (Por familia se entiende, aunque nunca se explicite, la familia «nuclear» patriarcal.) La vida familiar es exactamente la reserva anacrónica de esos valores «a la escala humana» que la sociedad urbana e industrial destruye, pero que debe arreglárselas para conservar de algún modo.

Para perpetuarse, es decir, para extraer el máximo de productividad y apetito de consumo de sus ciudadanos, el capitalismo (y su primo, el comunismo de estilo soviético) deben seguir concediendo una existencia limitada a los valores de la no-alienación. Por ello, les concede una condición privilegiada o protegida en una institución, la familia, que es económica y políticamente inocua. Este es el secreto ideológico oculto detrás del orden mismo de la familia «nuclear»: una unidad demasiado pequeña en términos numéricos, demasiado mermada, demasiado confinada a su espacio vital (como arquetipo, el piso urbano de tres o cuatro habitaciones) para ser viable como unidad económica o para relacionarse políticamente con las fuentes del poder. A comienzos de la era moderna, el hogar perdió su antiguo papel como

emplazamiento de altares y rituales: las funciones religiosas pasaron a ser enteramente acaparadas por «iglesias», y los miembros de la familia a asisten a sus ritos como *individuos* fuera del hogar. Desde finales del XVIII, la familia se ha visto forzada a ceder los derechos de educación (o no educación) de sus hijos al estado-nación centralizado, el cual mantiene «escuelas públicas» a las que los niños de cada familia están legalmente obligados a concurrir como *individuos*. La familia nuclear, igualmente llamada familia básica, es la familia inútil, una invención ideal de la sociedad industrial urbana. Su función es justamente ésa, ser inútil, ser un refugio. Despojada de toda función económica, religiosa y educativa, existe solamente como una fuente de calidez emotiva en un mundo helado.

La glorificación de la familia no es solo una profunda hipocresía; revela también una verdadera contradicción estructural en la ideología y funcionamiento de la sociedad capitalista. La función ideológica de la familia moderna es manipulativa, más exactamente, automanipulativa. Esto no implica que podamos rechazar cuanto entra en escena en la vida familiar como totalmente fraudulento. La familia nuclear encarna sin duda valores genuinos. De hecho, de no ser siquiera por el orden mezquino de vida familiar que florece hoy día, la gente llevaría una vida más alienada que la actual. Pero la estrategia no funcionará indefinidamente. La contradicción entre los valores que la vida de familia tiene la misión de preservar, y los valores promovidos por la sociedad de masas capitalista en su conjunto es, en el fondo, insostenible. De hecho, las familias resultan cada vez menos capaces de cumplir bien esa tarea asignada, la que justifica la familia en su forma moderna. Su función como museo ético de la sociedad industrial se está deteriorando; incluso en ella los valores «a escala humana» se pierden. El capitalismo atesora los valores de la noalienación en un lugar seguro, una institución apolítica (por definición). Pero no hay lugar seguro. Los ácidos del mundo «exterior» son tan corrosivos que la familia se está envenenando, cada vez más contaminada por la sociedad, que se introduce directamente, por ejemplo, con las voces homogéneas del televisor en cada sala de estar.

Defender la «destrucción» de la familia, por su autoritarismo, es un tópico fácil. El vicio de la vida familiar a lo largo de la historia no es el autoritarismo, sino que la autoridad misma se funda en relaciones de propiedad. Los maridos «poseen» esposas, los padres «poseen» hijos. (Esta es solo una de las muchas semejanzas existentes entre la condición de las mujeres y la de los niños. Por eso, el sexo de cuyos miembros son *definidos* como adultos y, por consiguiente, responsables de sí mismos, ordena galantemente «primero mujeres y niños» cuando un navío se hunde. En España, ninguna mujer casada, cualquiera que sea su edad, puede ejercer un empleo, abrir una cuenta bancaria, solicitar un pasaporte o firmar un contrato sin el permiso escrito del marido, al igual que un niño. Las mujeres, como los niños, son en esencia consideradas menores: son pupilas de sus maridos, como los niños son pupilos de sus padres.) Incluso la moderna familia nuclear en su forma liberalizada del norte de Europa y del norte de América se funda todavía, aunque de modo menos flagrante, en el hecho de tratar a las mujeres y a los niños como bienes.

El objetivo es la familia basada en la propiedad: la gente no debe ser tratada como bienes; los adultos no deben ser tratados como menores. Pero algunas formas de autoridad tienen sentido en la vida familiar. La cuestión es qué clase de autoridad, lo cual depende de la base sobre la que funda su legitimidad. La reestructuración de la familia necesaria para la emancipación de las mujeres implica sustraer a la autoridad disponible al orden familiar una de sus principales formas de legitimidad: la autoridad que tiene el hombre sobre la mujer. Aunque la familia es la institución que encarna originalmente la opresión de ella, la eliminación de la opresión no disolverá la familia. Tampoco una familia no sexista existirá sin *alguna* noción de autoridad legítima. Cuando los órdenes familiares dejen de ser una jerarquía dictada por la función sexual, persistirán todavía ciertos rasgos jerárquicos dictados por la diferencia de edad. Una familia no sexista no carecerá completamente de estructura por el hecho de ser «abierta».

Precisamente porque la familia es una institución singular —la única institución que la sociedad moderna insiste en definir como «privada»—

su reconstrucción es un proyecto sumamente delicado, que se adapta menos a los planes de cambio establecidos de antemano que se pueden aplicar a las demás instituciones. (Resulta mucho más claro, por ejemplo, decidir de otras maneras lo que se precisa para eliminar el sexismo y reducir el autoritarismo en las escuelas.) La reconstrucción de la vida familiar debe ser parte de la construcción de nuevos modelos de comunidad, aunque todavía a escala reducida. En ello el movimiento de las mujeres puede ser particularmente útil, al crear, dentro del contexto de la sociedad actual, instituciones alternativas que serán las pioneras del desarrollo de una nueva praxis de la vida en grupo.

En todo caso, no puede hacerse nada al respecto por decreto. E, indudablemente, continuará algún orden de la vida en familia. Lo deseable no es destruirla, sino acabar con la oposición (especialmente arraigada en los países capitalistas) entre el «hogar» y el «mundo». Dicha oposición es decadente, resulta opresiva para las mujeres (y los niños) y asfixia y debilita estos sentimientos comunitarios, sororales y fraternales, sobre los que puede erigirse una nueva sociedad.

¿Qué importancia concede usted al aborto libre entre los objetivos de la lucha femenina?

La legalización del aborto es una reivindicación reformista, como la eliminación del estigma sobre las madres solteras y los llamados hijos ilegítimos y el establecimiento de guarderías infantiles gratuitas para las madres que trabajan. Y por ende sospechosa. La historia nos muestra que cuando la cólera de las mujeres se dirige solo a presionar en pos de tales reivindicaciones reformistas, se deja desarmar fácilmente (como lo ocurrido con el movimiento creado en torno al sufragio en Inglaterra y Estados Unidos cuando las mujeres obtuvieron finalmente el voto después de la Primera Guerra Mundial). Dichas reformas tienden a reducir y luego a dispersar de modo abrupto las energías militantes. Puede argüirse asimismo que fortalecen directamente el sistema represivo al mejorar algunas de sus

penalidades. Contrariamente a lo que se siente con tanta pasión sobre todo en los países latinos, es más plausible que la legalización del aborto —como el derecho al divorcio y el uso legal de contraceptivos a bajo precio— ayude a preservar el actual sistema de matrimonio y de familia. De este modo, tales reformas de hecho refuerzan el poder de los hombres al confirmar indirectamente la sexualidad licenciosa que explota a las mujeres y que se considera normal en esta sociedad.

No obstante, dichas reformas corresponden a las necesidades reales, concretas e inmediatas de centenares de millones de mujeres, con excepción de las ricas y privilegiadas. Con una adecuada conciencia teórica en el movimiento de las mujeres, la mejora de sus condiciones puede conducir a otras reivindicaciones. Buena parte del valor de la lucha por tales objetivos cuyo peso político es reducido o cuestionable depende del lugar donde aquella tiene lugar. Por regla general, cuanto más enconada es la lucha, mayores son las posibilidades de politizarla. Así, una campaña en favor de la legalización del aborto y los contraceptivos tiene mayor dimensión política en Italia o en Argentina que en Noruega o Australia… En sí mismo, el derecho al aborto no tiene efecto político alguno, a pesar de su carácter sumamente deseable en el terreno humanitario y ecológico. Pero se convierte en una reivindicación importante cuando se formula como un paso en una cadena de reivindicaciones y acciones que puede movilizar y hacer avanzar la conciencia de un amplio conjunto de mujeres que no habían empezado a pensar plenamente aún en su propia opresión. La situación de la mujer no cambiará nada cuando obtenga cualquiera de esos derechos. El hecho de que el divorcio sea virtualmente imposible en España mientras se obtiene fácilmente en México no conlleva que la mujer mexicana esté sustancialmente mejor que la española. Pero la lucha por estos derechos puede constituir un paso importante en la preparación para un nivel de lucha más profundo.

Usted es precisamente una mujer liberada y por consiguiente ha establecido gracias a esta situación un nuevo tipo de relación con los hombres, ¿cómo ve la actitud de ellos ante usted?

Nunca me describiría a mí misma de mujer liberada. Pero naturalmente las cosas no *son* en absoluto tan simples. Pero siempre he sido una feminista.

Cuando tenía cinco años, mi ambición era llegar a ser bioquímica y ganar el Premio Nobel (acababa de leer una biografía de Madame Curie). Seguí con la química hasta los diez años, cuando decidí que sería mejor un médico. A los quince, supe que me convertiría en escritora. Es decir: desde el comienzo, nunca se me ocurrió que podían impedirme actuar en «el mundo» por el hecho de haber nacido mujer. Quizá a causa de una infancia enfermiza que transcurrió principalmente entre libros, en mi laboratorio químico instalado en el garaje vacío, en una región muy provinciana de Estados Unidos, con una vida familiar tan exigua que podría describirse como subnuclear, era tan inocente que ignoraba incluso la existencia de una barrera. Luego dejé el hogar a los quince años para ir a la universidad, emprendí varias carreras y encontré que las relaciones que tenía con los hombres en mi vida profesional eran, salvo raras excepciones, cordiales y respetuosas. Y así seguí, ignorando que había un problema. No sabía siquiera que era feminista, tan pasado de moda estaba este punto de vista en aquellas fechas, cuando me casé a la edad de diecisiete años y conservé mi apellido. Me pareció una decisión de principio, igualmente «personal» de mi parte, cuando me divorcié de mi marido siete años después, rechazar con indignación la inmediata tentativa de mi abogado de obtener una pensión alimenticia, incluso aunque no tuviera un céntimo, ni bienes, ni empleo alguno en aquel entonces y debiera mantener a un niño de seis años.

De cuando en cuando, la gente aludía a las supuestas dificultades de ser mujer e independiente: siempre me sorprendía, y a veces indignaba, porque suponerlo me parecía obtuso. El problema no existía para mí, excepto en la envidia y resentimiento que sentía ocasionalmente de parte de otras mujeres, las esposas cultas, pero ociosas, inmovilizadas en su hogar por los hombres con quienes yo trabajaba. Era vagamente consciente de que constituía una excepción, pero nunca me pareció

difícil ser una excepción, y aceptaba como un derecho propio las ventajas de que disfrutaba. Ahora soy consciente de ello.

Mi caso no es infrecuente. De un modo menos paradójico, la posición de la mujer «liberada» en una sociedad liberal en la que la inmensa mayoría de las mujeres *no* lo están es vergonzosamente cómoda. Con una dosis de talento y buen ánimo, o meramente una ausencia obstinada de inseguridad, una puede eludir (como yo) los obstáculos iniciales y el escarnio que pueden afligir a la mujer que persiste en su autonomía. Para una mujer como ella parecerá llevadero afrontar una vida independiente: incluso puede cosechar considerables ventajas profesionales del hecho de ser mujer, como llamar más la atención. La buena suerte de dicha mujer es como la buena suerte de unos cuantos negros en una sociedad liberal, pero todavía racista. Cada grupo liberal (ya sea político, profesional o artístico) necesita a su mujer representativa.

Lo que he aprendido en los pasados cinco años —gracias al movimiento de las mujeres— es a situar mi propia experiencia en una perspectiva *política*. Mi buena suerte no viene al caso. ¿Qué demuestra en realidad? Nada.

Toda mujer ya «liberada» que acepta de buen grado su privilegiada situación participa en la opresión de las otras mujeres. Y acuso justamente de ello a la abrumadora mayoría de mujeres con carreras en el campo de las artes o las ciencias, en las profesiones liberales y en la política.

A menudo me ha sorprendido la misoginia de la mayor parte de las mujeres que han triunfado. Dispuestas a señalar lo tontas, aburridas, superficiales o cargantes que les parecen otras mujeres y lo mucho que prefieren la compañía de los hombres. Como casi todos ellos, que en efecto desprecian y subestiman a las mujeres, la mayoría de las «liberadas» no aprecian o respetan a las demás. Si no las temen como rivales sexuales, las temen como rivales profesionales, ávidas de conservar su condición especial de mujeres admitidas en un mundo profesional casi exclusivamente masculino. La mayoría de las mujeres que pasan por «liberadas» son desvergonzadas representantes de una

mentalidad «Tío Tom», ansiosas de halagar a sus colegas masculinos, convertidas en sus cómplices para denigrar a las mujeres menos dotadas y menospreciando mendazmente las dificultades con las que ellas mismas han tropezado a causa de ser mujeres. Con su conducta dan a entender que todas las mujeres, con solo proponérselo, pueden alcanzar lo que ellas han logrado; que las barreras levantadas por los hombres son débiles; que son sobre todo las propias mujeres las que se contienen. Esto es simplemente falso.

La primera responsabilidad de una mujer «liberada» es presidir la vida más completa, libre e imaginativa que pueda. La segunda, manifestar su solidaridad con las otras mujeres. Podrá vivir y trabajar y hacer el amor con los hombres. Pero no tiene derecho a representar su situación como más sencilla, o menos sospechosa o menos llena de dificultades de las que en realidad afronta. Las buenas relaciones con los hombres no deben adquirirse a costa de traicionar a sus hermanas.

DE *EL AMANTE DEL VOLCÁN*

Es la entrada a un rastro. No se paga. Acceso gratis. Gentes desaliñadas. Vulpinas, jaraneras. ¿Por qué entrar? ¿Qué esperas ver? Veo. Compruebo qué hay en el mundo. Lo que ha quedado. Lo desechado. Lo que ya no se valora. Lo que tuvo que ser sacrificado. Lo que alguien creyó que podría interesar a otro. Pero es basura. Si estuviera allí, aquí, ya lo habrían escudriñado. Pero aquí puede haber algo valioso, aquí. Valioso no es la palabra. Algo que *yo* quisiera tener. Quisiera rescatar. Algo que me habla. Para mis anhelos. Que hable a, hable de. Ah…

¿Por qué entrar? ¿Te sobra tanto el tiempo? Mirarás. Te extraviarás. Perderás la noción del tiempo. Crees tener tiempo suficiente. Esto siempre lleva más tiempo del que crees. Luego tendrás prisa. Te enojarás contigo mismo. Desearás quedarte. Sentirás tentaciones. Sentirás asco. Las cosas están mugrientas. Algunas rotas. Mal pegadas o sin pegar. Me hablarán de pasiones, fantasías de las que nada necesito saber. Necesito. Ah, no. De todo esto no necesito nada. Acariciaré algunos objetos con la mirada. Otros los sostendré en la mano, los tocaré suavemente. Mientras me observa, experto, el vendedor. No voy a robar. Lo más probable es que tampoco compre.

¿Por qué entrar? Solo para jugar. Un juego de reconocimientos. Saber qué y saber cómo era, cuánto debió ser, cuánto será. Pero quizá no para hacer una oferta, para regatear, no para comprar. Solo mirar. Solo vagar. Libre de preocupaciones. Sin nada en mente.

¿Por qué entrar? Hay muchos lugares como este. Un campo, una plaza, una calle recóndita, una armería, un aparcamiento, un muelle. Podría estar en cualquier parte, aunque se da el caso de que está aquí. Lleno de todos los demás lugares. Pero yo entraré por aquí. Con mis pantalones vaqueros y mi blusa de seda y mis zapatillas de tenis: Manhattan, primavera de 1992. Una experiencia rebajada de

posibilidad en estado puro. Este con postales de estrellas de cine, aquella con su bandeja de anillos navajos, este otro con el perchero de cazadoras de aviador de la Segunda Guerra Mundial, el de más allá con los cuchillos. Las maquetas de coches de él, los platos de cristal tallado de ella, las sillas de junco de él, los sombreros de copa de ella, las monedas romanas de él, y allí… una joya, un tesoro. Podría suceder, podría verlo, puede que yo lo quisiera. Podría comprarlo como regalo, sí, para alguien. Por lo menos, habría sabido que existe y que apareció aquí.

¿Por qué entrar? ¿Ya basta? Podría descubrir que no está aquí. Dondequiera que se encuentre, a menudo no estoy segura, podría devolverlo a su lugar en la mesa. El deseo me guía. Me digo lo que quiero oír. Sí, ya basta.

Entro.

Es el final de una subasta de cuadros. Londres, otoño de 1772. El cuadro, con su dorado marco protuberante, se apoya en la pared junto a la entrada de la inmensa sala, una *Venus desarmando a Cupido* atribuida a Correggio en la que su propietario ha depositado tantas esperanzas: sin vender. Equivocadamente atribuida a Correggio. La sala se despeja gradualmente. Un hombre alto y de facciones afiladas, de cuarenta y dos años (es un hombre alto para la época), avanza lentamente, seguido a una distancia respetuosa por otro hombre de la mitad de su edad que tiene un notable parecido familiar. Los dos son delgados, de piel pálida y frías expresiones patricias.

Mi Venus, dice el hombre de más edad. Confiaba en que se vendería. Había mucho interés.

Pero qué pena, observa el joven.

Difícil de entender, reflexiona el hombre mayor, cuando el mérito de la pintura parece evidente por sí mismo. Está auténticamente sorprendido. El joven le escucha frunciendo oportunamente el entrecejo.

Ya que me apenaba separarme de ella, supongo que debería

alegrarme de que la venta no se haya consumado, sigue el hombre de más edad. Pero la necesidad obliga, y no considero excesivamente alto el precio que he pedido.

Contempla fijamente su Venus. Sumamente difícil, prosigue el hombre de más edad, refiriéndose ahora no a la dificultad de comprender por qué el cuadro no se ha vendido (tampoco a la dureza de mantener a los acreedores a raya), sino a la decisión de vender; puesto que idolatraba este cuadro, dice. Luego supe que debería venderlo y por tanto me hice a la idea de renunciar a él; y ahora, puesto que nadie ha ofrecido lo que creo que vale y sigue siendo mío, debería quererlo como antes, pero no será el caso, apostaría algo. Al haber dejado de quererlo para venderlo, no lo puedo disfrutar de la misma manera, pero si soy incapaz de venderlo, en verdad deseo volver a quererlo. Sería zafio por mi parte encontrar su belleza maltrecha por esta desgracia.

¿Qué hacer? ¿Cuánto quererlo?, rumia. Cómo quererlo ahora.

Me atrevería a decir, señor, opina el hombre más joven, que el único problema es dónde guardarlo. Con toda certeza se hallará un comprador. ¿Me dais vuestro permiso para intentarlo por vuestra cuenta entre los coleccionistas que conozco y que quizá sean desconocidos para vos? Me encantaría hacer discretas averiguaciones cuando os hayáis marchado.

Sí, es hora de irse, dice el hombre mayor.

Se van.

Es la boca de un volcán. Sí, boca; y la lengua de lava. Un cuerpo, un monstruoso cuerpo vivo, tanto masculino como femenino. Emite, arroja. También es un interior, un abismo. Algo vivo, que puede morir. Algo inerte que se agita de vez en cuando. Que existe solo de forma intermitente. Una amenaza constante. Aunque predecible, por lo general no predicha. Caprichosa, indomable, maloliente. ¿Es esto lo que querían decir los primitivos? Nevado del Ruiz, monte de Santa Elena, La Soufrière, montaña Pelada, Krakatoa, Tambora. El gigante soñoliento que despierta. El gigante soñoliento que *te* dedica sus

atenciones. King Kong. Vomitando destrucción y, luego, sumiéndose otra vez en la somnolencia.

¿Yo? Pero si no he hecho nada. Solo estaba allí, enfangado en mis rústicas rutinas. En qué otro lugar podría vivir, nací aquí, se lamenta el campesino de piel oscura. Todo el mundo debe vivir en alguna parte.

Naturalmente, lo podemos considerar un gran espectáculo pirotécnico. Es solo cuestión de medios. Una vista lo bastante amplia. Hay maravillas creadas tan solo para la admiración a distancia, dice el doctor Johnson; no hay espectáculo más noble que una llamarada. A una distancia segura, es el espectáculo definitivo, tan instructivo como emocionante. Después de una colación en la villa de sir *** salimos a la terraza, equipados con telescopios, para observar. El penacho de blanco humo, el estruendo comparado a menudo con un lejano redoble de timbales: obertura. Acto seguido principia el colosal espectáculo, el penacho enrojece, se hincha, se encumbra, un árbol de ceniza que trepa más y más alto, hasta aplanarse bajo el peso de la estratosfera (si hay suerte, veremos trazos de esquís que en naranja y rojo inician el descenso por la pendiente): horas, días de esto. Luego, *calando*, amaina. Pero, de cerca, el miedo revuelve las tripas. Este ruido, este ruido amordazante, es algo que nunca imaginarías, que no puedes aceptar. Un diluvio constante de sonido graneado, titánicamente tempestuoso, cuyo volumen parece aumentar siempre a pesar de que ya no puede ser más ruidoso de lo que es; un rugir del vómito, amplio como el cielo, que inunda el oído y que extrae el tuétano de tus huesos y te vuelca el alma. Incluso quienes se denominan a sí mismos espectadores no pueden escapar a una embestida de asco y terror como nunca conociste antes. En un pueblo al pie de la montaña —podemos aventurarnos hasta allí— lo que parecía de lejos un chorro torrencial es un campo deslizante de cieno viscoso, rojo y negro, que empuja paredes que por un momento permanecen en pie, luego caen con un tembloroso y sorbedor plaf en el seno de su henchida frente; que atrae, inhala, devora, desliga los átomos de casas, coches, carros, árboles, uno por uno. Pues esto es lo inexorable.

Ten cuidado. Tápate la boca con un trapo. ¡Agacha la cabeza! La

ascensión nocturna a un volcán moderadamente, puntualmente activo, es una de las grandes aventuras. Después del recorrido por la parte alta del costado del cono, nos detenemos en el labio del cráter (sí, labio) y miramos abajo, a la espera de que el ardiente corazón interior se ponga a retozar. Y lo hace, cada doce minutos. ¡No demasiado cerca! Comienza ya. Oímos un gorgoteo de bajo profundo, la corteza de escoria gris empieza a brillar. El gigante está a punto de exhalar. Y el hedor sofocante del sulfuro es insoportable, o casi. La lava se amalgama pero no rebosa. Leñas y cenizas ígneas se ciernen a escasa altura. El peligro, cuando no es demasiado peligroso, fascina.

Nápoles, 19 de marzo, 1944, por la tarde, a las cuatro. En la villa las manecillas del gran reloj inglés de péndulo se detienen en otra hora fatal. ¿De nuevo? Había permanecido en calma durante tanto tiempo.

Como la pasión, de la que es emblema, puede morir. Hoy se sabe, más o menos, cuándo una remisión puede empezar a contarse como una cura, pero los expertos vacilan en declarar muerto un volcán inactivo desde hace tiempo. El Haleakala, cuya última erupción se produjo en 1790, aún sigue clasificado como durmiente. ¿Sereno porque está soñoliento? ¿O porque está muerto? Prácticamente muerto, salvo que no lo está. El río de fuego, después de consumirlo todo a su paso, se convertirá en un río de piedra negra. Aquí nunca más volverán a crecer los árboles, nunca. La montaña se convierte en el cementerio de su propia violencia: la ruina que causa el volcán incluye la suya propia. Cada vez que el Vesubio entra en erupción, un trozo de la cima se desgaja. Pasa a tener peor forma, es más pequeño, más desolado.

Pompeya fue enterrada bajo una lluvia de ceniza, Herculano bajo un corrimiento de barro que se precipitó ladera abajo a cincuenta kilómetros por hora. Pero la lava se come una calle con lentitud suficiente, unos pocos metros por hora, para que todo el mundo se aparte de su camino. También nos da tiempo para que salvemos nuestras posesiones, o algunas de ellas. ¿El altar con las imágenes sacras? ¿El trozo de pollo por comer? ¿Los juguetes de los niños? ¿Mi nueva túnica? ¿Los objetos de artesanía? ¿El ordenador? ¿Los pucheros? ¿El manuscrito? ¿La vaca? Todo cuanto precisamos para

volver a empezar con nuestras vidas.

No creo que corramos peligro. Avanza por el otro lado. Mira.

¿Te vas? Me quedo. A no ser que llegue… allí.

Ha ocurrido. Se acabó.

Huyeron. Se lamentaron. Hasta que el dolor se hizo también piedra, y regresaron. Llenos de temor reverente ante la rotundidad de la borradura, contemplaron la tierra aplanada debajo de la cual yacía sepultado su mundo. La ceniza bajo sus pies, aún caliente, ya no les abrasaba el calzado. Se enfrió más. Se evaporaron las vacilaciones. No mucho después del año 79 de nuestra era —cuando su fragante montaña alfombrada de vides, coronada por los bosques donde Espartaco y los miles de esclavos que le siguieron pretendieron esconderse de las legiones que les perseguían, reveló por primera vez que era un volcán— la mayoría de los supervivientes se dispuso a reconstruir, a volver a vivir. Allí. Su montaña tenía ahora un feo agujero en la cima. Los bosques estaban quemados. Pero también ellos crecerían de nuevo.

Un aspecto de la catástrofe: aquello había sucedido. Quién habría esperado semejante cosa. Nunca, nunca. Nadie. Es lo peor. Y si es lo peor, es único. Lo cual significa irrepetible. Dejémoslo atrás. No seamos agoreros.

Otro aspecto. Único por ahora: lo que ha sucedido una vez, puede volver a suceder. Ya verás. Solo hay que esperar. Para asegurarte, tendrás que esperar mucho tiempo.

Volvemos. Volvemos.

REFLEXIONES

SIMONE WEIL

Los héroes de la cultura, en nuestra civilización liberal burguesa, son antiliberales y antiburgueses; son escritores reiterativos, obsesivos y mal educados, que nos impresionan por la fuerza; no simplemente por su tono de autoridad personal y por su ardor intelectual, sino por su carácter de marcado extremismo personal e intelectual. Los fanáticos, los histéricos, los destructores del yo, son precisamente los autores que aportan su testimonio a esta época espantosamente pulcra en que vivimos. En la mayoría de los casos es un problema de tono: resulta difícil dar crédito a ideas expresadas en los tonos impersonales de la cordura. Hay determinadas eras demasiado complejas, demasiado ensordecidas por experiencias históricas e intelectuales contradictorias como para escuchar la voz de la cordura. La cordura se torna transigencia, evasión, mentira. La nuestra es una era que persigue conscientemente la salud y, sin embargo, solo cree en la realidad de la enfermedad. Las verdades que respetamos son las que nacen de la aflicción. Mesuramos la verdad en términos de costo en sufrimientos para el escritor, y no a partir de la pauta de una verdad objetiva, a la que corresponden las palabras del escritor. Todas y cada una de nuestras verdades deben tener un mártir.

Lo que repelió al maduro Goethe del joven Kleist, que presentó sus obras al prominente decano de las letras alemanas «de rodillas en su corazón» —lo mórbido, lo histérico, el sentido de lo insano, la enorme indulgencia para con el sufrimiento que minaban las piezas teatrales y los cuentos de Kleist— es precisamente lo que valoramos hoy. Hoy Kleist gusta, mientras la mayor parte de la obra de Goethe ha quedado relegada a tediosos temas escolares. De la misma manera, escritores como Kierkegaard, Nietzsche, Dostoievski, Kafka, Baudelaire, Rimbaud, Genet —y Simone Weil— tienen autoridad sobre nosotros precisamente

por su aire enfermizo. Su morbosidad es su garantía, y es lo que impone convicción.

Quizá haya ciertas épocas que no necesitan tanto de la verdad como de una profundización del sentido de la realidad, un aumento de la imaginación. Personalmente, ninguna duda me cabe de que la concepción sana del mundo es la verdadera. Sin embargo ¿acaso es la verdad lo que siempre deseamos? La necesidad de verdad no es constante; como tampoco lo es la necesidad de reposo. Una idea que suponga distorsión puede tener un empuje intelectual superior al de la verdad; puede servir mejor a las necesidades del espíritu, que varían. La verdad es equilibrio, pero quizá lo opuesto a la verdad, el desequilibrio, no sea mentira.

No obstante, no es mi intención desacreditar una moda intelectual, sino subrayar las motivaciones que se esconden tras el gusto contemporáneo por lo extremo en el arte y el pensamiento. Basta con que no seamos hipócritas, que reconozcamos por qué leemos y admiramos a escritores como Simone Weil. Me resisto a admitir que pasen de un puñado los lectores que realmente compartan sus ideas, de entre las decenas de miles que ganó tras la publicación póstuma de sus libros y ensayos. No es necesario compartir las angustiadas e inconsumadas relaciones afectivas de Simone Weil con la Iglesia católica, ni aceptar su teología agnóstica de la ausencia divina, ni adherirse a sus ideales de negación del cuerpo, ni estar de acuerdo con su odio injusto y violento por la civilización romana y los judíos. Los mismo sucede con Kierkegaard y con Nietzsche; la mayoría de sus admiradores modernos no abrazan sus ideas, ni podrían hacerlo. Leemos a autores de tan virulenta originalidad por su autoridad personal, por el ejemplo de su seriedad, por su manifiesto deseo de sacrificarse por sus verdades, y —solo de vez en cuando— por sus concepciones. Así como el corrupto Alcibíades siguió a Sócrates, incapaz y sin ganas de cambiar su vida, pero inquieto, rico y cargado de amor, el lector moderno sensible rinde sus respetos a un nivel de realidad espiritual que no es, no podría ser, el suyo propio.

Algunas vidas son ejemplares, otras no; y entre las ejemplares las hay

que nos invitan a la imitación, y otras que contemplamos a distancia, con una mezcla de repulsión, piedad y reverencia. Esta es, en rasgos generales, la diferencia entre el héroe y el santo (si se nos permite usar este último término en un sentido, más que religioso, estético). Una vida así, absurda en sus exageraciones y en su grado de automutilación —como la de Kleist, como la de Kierkegaard—, fue la de Simone Weil. Estoy pensando en el fanático ascetismo de la vida de Simone Weil, en su desprecio del placer y de la felicidad, en sus nobles y ridículos gestos políticos, en sus elaboradas repulsas del ego, en su incansable cortejar a la aflicción; y no olvido su falta de atractivo, su torpeza física, sus jaquecas, su tuberculosis. Nadie que ame la vida quisiera imitar su dedicación al martirio, y no lo desearía para sus hijos ni para ningún otro al que amara. Sin embargo, en la medida en que amamos lo serio, tanto como la vida, nos inquieta, nos alimenta. En el respeto que sentimos por esas vidas, reconocemos la presencia del misterio en el mundo, y el misterio es precisamente lo que desmiente una segura posesión de la verdad, de una verdad objetiva. En este sentido, toda verdad es superficial; y algunas (pero no todas) distorsiones de la verdad, algunas (pero no todas) demencias, alguna (pero no toda) reacción enfermiza, algunas (pero no todas) negaciones de la vida, permiten la verdad, producen cordura, crean salud y enaltecen la vida.

BAJO EL SIGNO DE SATURNO

En la mayor parte de sus retratos, tiene la mirada baja, la mano derecha en el rostro. El más antiguo que conozco lo muestra en 1927 —tiene treinta y cinco años— con cabello oscuro ondulado sobre una frente alta y un bigote sobre el grueso labio inferior: juvenil, casi guapo. Con la cabeza baja, sus hombros envueltos en la chaqueta parecen empezar tras sus orejas; su pulgar se apoya en la mandíbula; el resto de la mano, un cigarrillo entre el índice curvado y tres dedos, le cubren la barbilla; la mirada baja tras de sus gafas —la suave y soñadora mirada del miope— parece salir flotando hacia el extremo izquierdo inferior de la fotografía.

En una foto de finales de los años treinta, el cabello ondulado casi no ha retrocedido, pero no queda ni rastro de juventud ni de guapura; el rostro se ha ensanchado y la parte superior del torso no solo parece alta, sino enorme, hinchada. El bigote más grueso y la mano regordeta, doblada, con el pulgar hacia abajo, le cubren la boca. La mirada es opaca, o solo más absorta: podría estar pensando, o escuchando. («El que se esfuerza por escuchar no ve», escribió Benjamin en su ensayo sobre Kafka.) Hay unos libros tras su cabeza.

En una fotografía tomada durante el verano de 1938, en la última de las varias visitas que hizo a Brecht en el exilio en Dinamarca, después de 1933, aparece de pie frente a la casa de Brecht, un hombre viejo a los cuarenta y seis años, con camisa blanca, corbata, pantalones con cadena de reloj: una figura suelta y corpulenta que mira sombríamente a la cámara.

Otra foto, de 1937, muestra a Benjamin en la Biblioteca Nacional de París. Dos hombres, cuyas caras no pueden verse, comparten una mesa a cierta distancia, detrás de él. Benjamin está sentado delante, a la derecha, probablemente tomando notas para el libro sobre Baudelaire y

el París del siglo XIX que llevaba escribiendo ya todo un decenio. Consulta un volumen que mantiene abierto sobre la mesa con la mano izquierda —no se ven sus ojos—, mirando, al parecer, al margen inferior derecho de la fotografía.

Su íntimo amigo Gershom Scholem ha descrito su primer atisbo de Benjamin en Berlín en 1913, en una reunión conjunta de un grupo de la juventud sionista y unos miembros judíos de la Asociación de Estudiantes Libres Alemanes, cuyo líder era Benjamin, por entonces de veintiún años. Habló «improvisando, sin dirigir siquiera una mirada a su público, contemplando con los ojos fijos un rincón remoto del techo, al que parecía arengar con gran intensidad, en un estilo que incidentalmente, hasta donde puedo recordar, estaba listo para publicar».

Benjamin era lo que los franceses llaman *un triste*. En su juventud pareció marcado por «una profunda tristeza», escribió Scholem. Se consideraba a sí mismo un melancólico, desdeñando las modernas etiquetas psicológicas y recurriendo a la astrología: «Yo vine al mundo bajo el signo de Saturno: la estrella de revolución más lenta, el planeta de las desviaciones y demoras…». Sus proyectos mayores, el libro publicado en 1928 sobre el teatro barroco alemán (el *Trauerspiel*; literalmente, obra de dolor), y su nunca terminada *París, capital del siglo* XIX, no pueden ser comprendidos por completo a menos que captemos cuánto dependen de una teoría de la melancolía.

Benjamin se proyectaba a sí mismo, a su temperamento, en todos sus grandes temas, y su temperamento determinaba lo que elegía para escribir. Era lo que veía en los temas, como las obras barrocas del siglo XVII (que dramatizan distintas facetas de la «acedia saturnina») y en los escritores sobre cuya obra escribió con mayor brillantez: Baudelaire, Proust, Kafka, Karl Kraus. Hasta en Goethe encontró el elemento saturnino. Pues, pese a la crítica en su gran ensayo (aún no traducido al inglés) sobre *Las afinidades electivas* de Goethe, en contra de la interpretación de la obra de un escritor desde su biografía, sí hizo un

uso selectivo de la vida en sus meditaciones más profundas sobre textos: información que revelaba al melancólico, al solitario. (Así, describe la «soledad de Proust que tira del mundo hacia abajo, hasta su vórtice»; explica cómo Kafka, igual que Klee, era «esencialmente solitario»; cita el «horror de Robert Walser al triunfo en la vida».) No es posible valerse de la vida para interpretar la obra. Pero sí se puede emplear la obra para interpretar la vida.

Dos breves libros de recuerdos de su infancia en Berlín y sus años de estudiante, escritos a comienzos de los años treinta y no publicados durante su vida, contienen el autorretrato más explícito de Benjamin. Al nacido melancólico, en la escuela y en los paseos con su madre, «la soledad le parecía el único estado apropiado para el hombre». Benjamin no quiere decir la soledad en una habitación —a menudo estuvo enfermo cuando era niño—, sino la soledad en la gran metrópoli, ocupación del paseante ocioso, libre de soñar, observar, meditar, vagar. El espíritu que habría de atribuir gran parte de la sensibilidad del siglo XIX a la figura del *flâneur*, personificado por ese soberbiamente consciente melancólico, Baudelaire, fue sacando mucho de su propia sensibilidad de su relación fantasmagórica, astuta, sutil con las ciudades. La calle, el pasaje, el soportal, el laberinto son temas recurrentes en sus ensayos literarios y, especialmente, en el proyectado libro sobre el París decimonónico, así como en sus piezas de viaje y sus reminiscencias. (Robert Walser, para quien andar fue el centro de su vida recluida y sus maravillosos libros, es un escritor a quien habríamos deseado particularmente que Benjamin le hubiese dedicado un ensayo más largo.) El único libro de una naturaleza discretamente autobiográfica publicado durante su vida se tituló *Dirección única*. Las reminiscencias del yo son recuerdos de un lugar y de cómo se coloca en él, de cómo navega en torno a él.

«No orientarse en una ciudad es de poco interés —comienza su aún por traducir *Infancia en Berlín hacia 1900*—. Pero perderse en una ciudad, como puede uno perderse en un bosque, requiere práctica… aprendí este arte ya avanzada mi vida: realicé los sueños cuyas primeras huellas fueron los laberintos en las tapas de mis libros de

ejercicios». Este pasaje también aparece en *Crónica de Berlín*, después de que Benjamin da a entender que se necesita mucha práctica para perderse, dado un sentido original de «impotencia ante la ciudad». Su meta es llegar a ser un lector competente de planos callejeros que sepa cómo perderse. Y también ubicarse, con mapas imaginarios. En otra parte de la *Crónica de Berlín*, Benjamin relata que durante años coqueteó con la idea de hacer un mapa de su vida. Para este mapa, que imaginaba gris, había inventado un pintoresco sistema de señales que «claramente marcaban las casas de mis amigos y mis amigas, los salones de reunión de varias cooperativas, desde las cámaras de debates del Movimiento de la Juventud hasta los lugares de reunión de la juventud comunista, las habitaciones de hotel y de prostíbulos que conocí durante una noche, los decisivos bancos del Tiergarten, los caminos de las diferentes escuelas y las tumbas que vi llenas, los lugares de prestigiosos cafés cuyos nombres, olvidados desde hacía mucho, diariamente pasaban por nuestros labios». Una vez, nos dice, aguardando a alguien en el Café des Deux Magots, en París, logró dibujar un diagrama de su vida: era como un laberinto, en que cada relación importante figuraba como una entrada.

Las metáforas recurrentes de mapas y diagramas, memorias y sueños, laberintos y soportales, vistas y panoramas, evocan cierta visión de la ciudad, así como ciertos modos de vida. París, escribe Benjamin, «me enseñó el arte de extraviarme». La revelación de la verdadera naturaleza de la ciudad no surgió en Berlín sino en París, adonde viajó frecuentemente durante los años de la República de Weimar y donde vivió como refugiado desde 1933 hasta su suicidio, cuando trataba de escapar de Francia en 1940; más exactamente, el París reimaginado en los relatos surrealistas (*Nadja*, de Breton, *Le Paysan de Paris*, de Aragon). Con estas metáforas, está indicando un problema general acerca de la orientación y levantando una norma de dificultad y complejidad (un laberinto es un lugar donde perderse). También está sugiriendo una noción acerca de lo prohibido y de cómo tener acceso a ello: mediante un acto del espíritu que es lo mismo que un acto físico. «Redes enteras de calles fueron abiertas bajo los auspicios de la

prostitución», escribe en *Crónica de Berlín*, que comienza invocando a una Ariadna, la prostituta que condujo a este hijo de padres ricos por primera vez a través «de los umbrales de las clases». La metáfora del laberinto también sugiere la idea de Benjamin de obstáculos levantados por su propio temperamento.

La influencia de Saturno vuelve a la gente «apática, indecisa, lenta», escribe en *El origen del Trauerspiel alemán* (1928). La lentitud es una característica del temperamento melancólico. El desatino es otra, por observar demasiadas posibilidades, por no notar la propia falta de sentido práctico. Y la terquedad, por el anhelo de ser superior dentro de uno mismo. Benjamin recuerda su terquedad en los paseos de su infancia con su madre, que convertía pautas insignificantes de conducta en pruebas de su aptitud para la vida práctica, reforzando así lo que era inepto —«mi incapacidad, aun hoy, de prepararme una taza de café»— y soñadoramente recalcitrante en su naturaleza. «Mi hábito de parecer más lento, más torpe, más estúpido de lo que soy tuvo su origen en tales paseos y tiene el gran peligro concomitante de hacerme creer que soy más rápido, más diestro y más astuto de lo que en realidad soy.» Y de esta terquedad proviene, «antes que cualquier otra cosa, una mirada que parece no ver una tercera parte de lo que percibe».

Dirección única destila las experiencias del escritor y de la amante (está dedicada a Asja Lacis, quien «pasó a través del escritor»[6]), experiencias que pueden adivinarse en las primeras palabras sobre la situación del escritor, que tocan el tema del moralismo revolucionario, y el final, «Al planetario», un himno al cortejo tecnológico de la naturaleza y al éxtasis sexual. Benjamin podía escribir acerca de sí mismo más directamente cuando partía de memorias, no de experiencias contemporáneas: cuando escribe acerca de sí mismo como niño. A esa distancia, la de la niñez, puede observar su vida como un espacio que es posible trazar en mapas. La franqueza y el brote de sentimientos dolorosos en *Infancia en Berlín hacia 1900* y *Crónica de Berlín* se vuelven posibles precisamente porque Benjamin ha adoptado un modo completamente digerido y analítico de relatar el pasado. Evoca acontecimientos por las reacciones a estos acontecimientos,

lugares por las emociones que ha depositado en ellos, otras personas por el encuentro consigo mismo, sentimientos y comportamientos por emplazamiento de futuras pasiones y fracasos contenidos en ellos. Fantasías de monstruos sueltos en su gran piso, mientras sus padres atienden a sus amigos, prefiguran su repulsión contra su clase; el sueño de permitírsele dormir todo lo que quiera, en lugar de tener que levantarse temprano para ir a la escuela, se realizará cuando —después de que su libro sobre el *Trauerspiel* no le valió una cátedra universitaria — se da cuenta de que «sus esperanzas de un puesto y un modo de vida seguro siempre han sido en vano»: su modo de caminar con su madre, «con pedantesco cuidado», manteniéndose un paso detrás de ella, prefigura su «sabotaje de la verdadera existencia social».

Benjamin considera todo lo que decide recordar en su pasado como profético del futuro, porque la labor de la memoria (la lectura de uno mismo al revés, la llamó) anula el tiempo. No hay un ordenamiento cronológico de sus recuerdos, a los que niega el nombre de autobiografía, porque el tiempo no tiene relevancia. («La autobiografía tiene que ver con el tiempo, con la secuencia y con lo que forma el flujo continuo de la vida», escribe en *Crónica de Berlín*. «Aquí, estoy hablando de un espacio, de momentos y discontinuidades.») Benjamin, traductor de Proust, escribió fragmentos de un *opus* que podría llamarse *À la recherche des espaces perdus*. La memoria, puesta en escena del pasado, convierte el flujo de los acontecimientos en cuadros. Benjamin no está tratando de recobrar su pasado, sino de comprenderlo: condensarlo en sus formas espaciales, en sus estructuras premonitorias.

Para los dramaturgos barrocos, escribe en *El origen del Trauerspiel alemán*, «el movimiento cronológico es captado y analizado en una imagen espacial». El libro del *Trauerspiel* no es la primera explicación de Benjamin de lo que significa convertir el tiempo en espacio; es donde explica más claramente el sentimiento subyacente en este paso. Sumido en melancólica conciencia de «la crónica desconsolada de la historia universal», proceso de incesante descomposición, el dramaturgo barroco trata de escapar de la historia y de restaurar la atemporalidad del paraíso. La sensibilidad barroca del siglo XVII tiene

una concepción «panoramática» de la historia: «la historia se funde con el escenario». En *Infancia en Berlín hacia 1900* y en *Crónica de Berlín*, Benjamin funde su vida con el ambiente. La sucesora del escenario barroco es la ciudad surrealista: el paisaje metafísico en cuyos espacios, semejantes a sueños, la gente lleva «una existencia breve, sombría», como el poeta de diecinueve años cuyo suicidio, el gran pesar de los años de estudiante de Benjamin, está condensado en el recuerdo de las habitaciones donde vivió el amigo querido.

Los temas recurrentes de Benjamin son maneras de espacializar el mundo: por ejemplo, su noción de las ideas y las experiencias como ruinas. Comprender algo es comprender su topografía, saber cómo trazar su mapa. Y saber cómo perderse.

Para el personaje nacido bajo el signo de Saturno, el tiempo es el medio de la coacción, de la inadecuación, de la repetición, mera realización. En el tiempo, se es solo lo que se es: lo que siempre se ha sido. En el espacio, se puede ser otra persona. El escaso sentido de la orientación de Benjamin y su incapacidad de leer un callejero se convierten en su amor a los viajes y en su dominio del arte de extraviarse. El tiempo no nos da mucho plazo: nos lanza desde atrás, sopla sobre nosotros por el estrecho embudo del presente hacia el futuro. Pero el espacio es ancho, lleno de posibilidades, posiciones, intersecciones, pasajes, giros, giros en «U», callejones sin salida y calles de un solo sentido. Realmente, demasiadas posibilidades. Como el temperamento saturnino es lento, proclive a la indecisión, a veces hay que abrirse paso con un cuchillo. A veces, terminamos volviendo el cuchillo contra nosotros.

La marca del temperamento saturnino es la relación cohibida e implacable con el ego, que nunca puede darse por sentado. El ego es un texto: hay que descifrarlo. (Por ello, es un buen temperamento para los intelectuales.) El ego es un proyecto, algo que hay que construir. (Por tanto, es un buen temperamento para artistas y mártires, los que cortejan «la pureza y la hermosura de un fracaso», como dice Benjamin

de Kafka.) Y el proceso de construir un ego y sus obras siempre es demasiado lento. Siempre está uno atrasado consigo mismo.

Las cosas aparecen a cierta distancia, se acercan lentamente. En *Infancia en Berlín hacia 1900*, Benjamin habla de su «propensión a ver todo lo que le interesa acercársele desde lejos»; el modo en que, frecuentemente enfermo cuando niño, imaginaba que las horas se aproximaban a su lecho. «Este quizá sea el origen de lo que otros llaman en mí paciencia, pero en realidad no se parece a ninguna virtud.» (Desde luego, otros lo experimentaban como paciencia, como virtud. Scholem lo ha descrito como «el ser humano más paciente que yo haya conocido».)

Pero se necesita algo parecido para las labores de investigación del melancólico. Proust, como nota Benjamin, se entusiasmó por el «lenguaje secreto de los salones»; Benjamin fue atraído por códigos más compactos. Coleccionó libros de emblemas, le gustó formar anagramas, jugó con seudónimos. Su afición a los seudónimos es muy anterior a sus necesidades como refugiado judío alemán, que de 1933 a 1936 siguió publicando críticas en las revistas alemanas con el nombre de Detlev Holz, nombre que empleó para firmar su último libro, *Deutsche Menschen*, publicado en Suiza en 1936. En el asombroso texto escrito en Ibiza en 1933, «Agesilaus Santander», Benjamin habla de su fantasía de tener un nombre secreto; el nombre de este texto —que gira en torno de la figura del dibujo de Klee que él poseía, *Angelus Novus*— es, como lo ha indicado Scholem, un anagrama de *Der Angelus Satanas*. Era un «extraordinario» grafólogo, informa Scholem, aunque «después tendió a ocultar este don».

El disimulo y el secreto le parecen una necesidad al melancólico. Tiene unas relaciones complejas, a menudo veladas, con los demás. Estos sentimientos de superioridad, de incapacidad, de sentimiento frustrado, de no ser capaz de obtener lo que se quiere, o siquiera de darle nombre apropiado (o consistente) ante uno mismo, estos pueden ser, se siente que deben ser, ocultados por la amabilidad o por la más escrupulosa manipulación. Utilizando una palabra que también fue aplicada a Kafka por quienes le conocieron, Scholem habla de «la

cortesía casi china» que caracterizaba las relaciones de Benjamin con la gente. Pero no nos sorprende enterarnos, del hombre que pudo justificar «las invectivas de Proust contra la amistad», de que Benjamin también podía abandonar brutalmente a sus amigos, así como abandonó a sus camaradas del Movimiento de la Juventud, cuando ya no le interesaron. Nadie se sorprende al saber que este hombre puntilloso, intransigente, ferozmente serio, también podía adular a personas a quienes probablemente no consideraba sus iguales, que podía permitirse «morder el cebo» (sus propias palabras) y dejar que Brecht se mostrara condescendiente con él en sus visitas a Dinamarca. Este príncipe de la vida intelectual también podía ser un cortesano.

Benjamin analizó ambos papeles en *El origen del Trauerspiel alemán* desde la teoría de la melancolía. Una característica del temperamento saturnino es la lentitud: «El tirano cae por culpa de la apatía de sus emociones». «Otro rasgo del predominio saturnino», dice Benjamin, es la «infidelidad». Esto queda representado en el personaje del cortesano en el drama barroco, cuyo espíritu es «la fluctuación misma». La facilidad para manipular al cortesano es en parte una «falta de carácter»; y en parte «refleja una rendición inconsolable y deprimida a una conjunción impenetrable de constelaciones nocivas (que) parecen haber tomado un cariz masivo, casi como de cosa». Tan solo alguien que se identificara con este sentido de catástrofe histórica, este grado de desaliento, habría explicado por qué el cortesano no debe despreciarse. Su infidelidad a sus congéneres, explica Benjamin, corresponde a la «fe más profunda, más contemplativa», que mantiene hacia los emblemas materiales.

Lo que Benjamin describe podría entenderse como simple patología: la tendencia del temperamento melancólico a proyectar hacia fuera su torpeza interna como la inmutabilidad del infortunio que es experimentado como «masivo, casi como de cosa». Pero su argumento es más audaz: percibe que las profundas transacciones entre el melancólico y el mundo siempre ocurren con cosas (y no con personas). Y que son transacciones genuinas, que revelan un significado. Precisamente porque están obsesionados por la muerte, son los

melancólicos los que mejor saben cómo leer el mundo. El mundo se abre al escrutinio del melancólico como ante nadie más. Cuanto más inertes las cosas, más potente e ingenioso puede ser el espíritu que las contempla.

Si este temperamento melancólico es infiel a la gente, tiene buenas razones para ser fiel a las cosas. La fidelidad yace en las cosas que se acumulan, que aparecen, en su mayor parte, en forma de fragmentos o ruinas. («Es práctica común en la literatura barroca apilar fragmentos incesantemente», escribe Benjamin.) Tanto el Barroco como el surrealismo, sensibilidades con las que Benjamin sintió una fuerte afinidad, ven la realidad como cosas. Benjamin describe al Barroco como un mundo de cosas (emblemas, ruinas) e ideas fragmentarias («Las alegorías son al ámbito del pensamiento lo que las ruinas al ámbito de las cosas»). El genio del surrealismo estuvo en generalizar con franqueza entusiasta el culto barroco a las ruinas; en percibir que las energías nihilistas de la época moderna hacen de todo una ruina o un fragmento y, por tanto, coleccionable. Un mundo cuyo pasado se ha vuelto caduco (por definición), y cuyo presente produce antigüedades instantáneas, invita a los custodios, a los descifradores, a los coleccionistas.

Como una especie de coleccionista, el propio Benjamin permaneció fiel a las cosas como tales. Según Scholem, formar su biblioteca, que incluía muchas primeras ediciones y libros raros, fue «su pasión personal más duradera». Inerte frente al desastre, similar a una cosa, el temperamento melancólico es galvanizado por las pasiones que provocan objetos privilegiados. Los libros de Benjamin no solo eran para su uso, instrumentos profesionales; eran objetos contemplativos, estímulos para el ensueño. Su biblioteca evoca «memorias de las ciudades en que encontré tantas cosas: Riga, Nápoles, Múnich, Danzig, Moscú, Florencia, Basilea, París… memorias de las habitaciones donde habían estado alojados estos libros…». La caza de libros, como la cacería sexual, aumenta la geografía del placer, otra razón más para vagabundear por el mundo. Al coleccionar, Benjamin experimentaba lo que en él era astuto, triunfante, inteligente, abiertamente apasionado.

«Los coleccionistas son gente con un instinto táctico»: como los cortesanos.

Aparte de primeras ediciones y libros de emblemas barrocos, Benjamin se especializó en libros para niños y en libros escritos por locos. «Las grandes obras que tanto significaban para él —informa Scholem— estaban colocadas en forma extraña junto a los escritos raros y las mayores excentricidades». La rara disposición de la biblioteca es como la estrategia de la obra de Benjamin, con una mirada inspirada por el surrealismo y capaz de ver los tesoros del significado en lo efímero, lo desacreditado y lo olvidado que trabajaba con lealtad al canon tradicional del gusto cultivado.

Le gustaba encontrar cosas donde nadie estaba buscando. Sacó del oscuro y desdeñado drama barroco alemán elementos de la sensibilidad moderna (es decir, la suya propia): el gusto por la alegoría, efectos de *shock* surrealista, expresiones discontinuas, el sentido de la catástrofe histórica. «Estas piedras fueron el pan de mi imaginación», escribió acerca de Marsella, la más recalcitrante de las ciudades para esa imaginación, aun cuando fuera ayudada por una dosis de hachís. Muchas referencias esperadas están ausentes en la obra de Benjamin: no le gustaba leer lo que todo el mundo estaba leyendo. Prefería la doctrina de los cuatro temperamentos como teoría psicológica, por encima de Freud. Prefería ser comunista, o tratar de serlo, sin leer a Marx. Este hombre que leyó virtualmente todo y que había pasado quince años simpatizando con el comunismo revolucionario apenas había echado una hojeada a Marx hasta finales de los treinta. (Estaba leyendo *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* en su visita a Brecht en Dinamarca en el verano de 1938.)

Su sentido de la estrategia fue uno de sus puntos de identificación con Kafka, similar táctico potencial que «tomó precauciones contra la interpretación de sus escritos». Todo el asunto de los relatos de Kafka, arguye Benjamin, es que *no* tienen un significado definitivo, simbólico. Y quedó fascinado por el sentido no judío de la astucia, tan diferente, practicado por Brecht, el anti-Kafka de su imaginación. (Como podía predecirse, a Brecht le desagradó intensamente el gran ensayo de Ben-

jamin sobre Kafka.) Brecht, con el pequeño asno de madera cerca de su escritorio, de cuyo cuello colgaba el letrero «También yo debo entenderlo», representó para Benjamin, admirador de textos religiosos esotéricos, el ardid seguramente poderoso de reducir la complejidad, de hacerlo claro todo. La relación «masoquista» (la palabra es de Siegfried Kracauer) de Benjamin con Brecht, que la mayoría de sus amigos deploraron, muestra hasta qué punto quedó fascinado por esta posibilidad.

La propensión de Benjamin consiste en ir contra la interpretación habitual. «Todos los golpes decisivos son asestados con la izquierda», como dice en *Dirección única*. Precisamente porque vio que «todo el conocimiento humano toma la forma de interpretación», comprendió que la importancia de ir contra la interpretación por doquier es obvia. Su estrategia más común es negar el simbolismo de algunas cosas, como los relatos de Kafka o *Las afinidades electivas* de Goethe (textos en que todo el mundo conviene que allí está), y afirmarlo en otras donde nadie sospecha su existencia (como las obras barrocas alemanas, que Benjamin leía como alegorías del pesimismo histórico). «Cada libro es una táctica», escribió. En una carta a un amigo suyo afirmó, solo parcialmente en broma, que sus escritos tenían 49 niveles de significado. Para los modernos así como para los cabalistas, nada es directo. Todo es —por lo menos— difícil. «La ambigüedad desplaza a la autenticidad en todas las cosas», escribió en *Dirección única*. Lo más ajeno a Benjamin es lo que se parezca a la ingenuidad: «El ojo *no velado*, *inocente*, se ha vuelto mentira».

Gran parte de la originalidad de los argumentos de Benjamin se debe a su mirada microscópica (como la llamó su amigo y discípulo Theodor Adorno), combinada con su infatigable dominio de las perspectivas teóricas. «Eran las cosas pequeñas las que más lo atraían», escribe Scholem. Le gustaban los juguetes viejos, las estampillas de correos, las tarjetas postales y otras juguetonas miniaturizaciones de la realidad, como el mundo en invierno dentro de un globo de cristal, en el que cae la nieve cuando se lo sacude. Su propia escritura era casi microscópica, y su ambición nunca realizada, dice Scholem, era escribir cien

renglones en una hoja de papel. (Esta ambición fue realizada por Robert Walser, quien solía transcribir los manuscritos de sus relatos y novelas como microgramas, con una escritura verdaderamente microscópica.) Scholem cuenta que cuando visitó a Benjamin en París en agosto de 1927 (la primera vez que los dos amigos se encontraron después que Scholem emigró a Palestina en 1923), Benjamin lo llevó a una exposición de objetos rituales judíos en el Musée Cluny para mostrarle «dos granos de trigo en que un alma afín había inscrito toda la Shema Israel.[7]

Miniaturizar es hacer portátil: la forma ideal de poseer cosas para un caminante o un refugiado. Benjamin, desde luego, era al mismo tiempo un caminante en camino y un coleccionista, abrumado por cosas; es decir, pasiones. Miniaturizar es ocultar. Benjamin era atraído tanto por lo extremadamente pequeño como por todo lo que había que descifrar: emblemas, anagramas, escritos. Miniaturizar significa hacer inútil. Pues lo que queda grotescamente reducido es, en cierto sentido, liberado de su significado: su parvedad es lo notable en él. Es al mismo tiempo un todo (es decir, completo) y un fragmento (tan diminuto, la escala errada). Se vuelve objeto de contemplación desinteresada o de ensueño. El amor a lo pequeño es una emoción de niño, colonizada por el surrealismo. El París de los surrealistas es «un mundo pequeño», observa Benjamin; también lo es la fotografía, que el gusto surrealista descubrió como un objeto enigmático, hasta perverso y no simplemente inteligible o bello, y acerca de la cual escribió Benjamin con tanta originalidad. El melancólico siempre se siente amenazado por el dominio de lo parecido a cosas, pero el gusto surrealista se burla de estos terrores. El gran regalo del surrealismo a la sensibilidad consistió en hacer alegre la melancolía.

«El único placer que el melancólico se permite, y es poderoso, es la alegoría», escribió Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán.* En realidad, afirmó, la alegoría es la manera de leer el mundo típico de los melancólicos, y citó a Baudelaire: «Para mí, todo se convierte en alegoría». El proceso que saca un significado de lo petrificado y lo insignificante, la alegoría, es el método del drama barroco alemán y de

Baudelaire, principales temas de Benjamin; y transmutado en argumento filosófico y en análisis micrológico de las cosas, es el método que el propio Benjamin practicó.

El melancólico ve que el propio mundo se convierte en cosa: refugio, solaz, encantamiento. Poco antes de su muerte, Benjamin estaba planeando un ensayo acerca de la miniaturización como recurso de la fantasía. Parece haber sido una continuación de un viejo plan de escribir sobre «La nueva Melusina» de Goethe (en *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*), que es acerca de un hombre que se enamora de una mujer que en realidad es una persona diminuta, a la que temporalmente se la ha concedido el tamaño normal; sin saberlo, él lleva consigo una caja que contiene el reino en miniatura del cual ella es princesa. En el cuento de Goethe, el mundo está reducido a una cosa coleccionable, a un objeto, en el sentido más literal.

Como la caja del cuento de Goethe, un libro no solo es un fragmento del mundo sino, en sí mismo, un pequeño mundo. El libro es una miniaturización del mundo que habita el lector. En *Crónica de Berlín*, Benjamin evoca sus raptos de infancia: «No se leían los libros de punta a cabo; se queda uno habitando entre sus líneas». A la lectura, el delirio del niño, se vino a añadir, a la postre, el escribir, la obsesión del adulto. La manera más loable de adquirir libros es escribirlos, observa Benjamin en un ensayo titulado «Desembalando mi biblioteca». Y la mejor manera de entenderlos también consiste en meterse en su espacio: nunca se entiende realmente un libro a menos que se copie, dice en *Dirección única*, así como nunca entendemos un paisaje visto desde un aeroplano, sino tan solo caminando por él.

«La cantidad de significado está en proporción exacta a la presencia de la muerte y al poder de la descomposición», escribe Benjamin en el libro sobre el *Trauerspiel.* Esto es lo que hace posible encontrar significado en la propia vida, en «las ocurrencias muertas del pasado que son eufemísticamente conocidas como experiencias». Solo porque el pasado está muerto podemos leerlo. Solo porque la historia es cosificada en objetos físicos podemos entenderla. Solo porque el libro es un mundo podemos entrar en él. El libro fue para él otro espacio en

el cual pasear. Para el personaje nacido bajo el signo de Saturno, el verdadero impulso cuando lo están mirando es bajar los ojos y contemplar un rincón. Mejor aún: se puede inclinar la cabeza sobre el libro de notas. O colocar la cabeza tras la pared de un libro.

Es característico del temperamento saturnino culpar de su corriente submarina de interiorización a la voluntad. Convencido de que la voluntad es débil, el melancólico puede hacer esfuerzos extravagantes para desarrollarla. Si estos esfuerzos triunfan, la resultante hipertrofia de la voluntad habitualmente toma la forma de una compulsiva devoción al trabajo. Así, Baudelaire, quien sufrió constantemente de «acedia, la enfermedad de los monjes», terminó muchas cartas y sus *Diarios íntimos* con los más apasionados votos de trabajar más, de trabajar ininterrumpidamente, de no hacer otra cosa que trabajar. (La desesperación por «cada derrota de la voluntad» —otra frase de Baudelaire— es una queja característica de los modernos artistas e intelectuales, particularmente de los que son una y otra cosa.) Estamos condenados a trabajar; de otra manera, podríamos no hacer absolutamente nada. Hasta el ensueño del temperamento melancólico queda sujeto a trabajar; y el melancólico acaso trate de cultivar estados fantasmagóricos, como sueños, o buscar el acceso a estados concentrados de atención, que ofrecen las drogas. El surrealismo simplemente puso un acento positivo en aquello que Baudelaire experimentó tan negativamente: no deplora la canalización de la voluntad, sino que la eleva a un ideal, proponiendo que es posible contar con los estados de sueño para que proporcionen todo el material necesario para el trabajo.

Benjamin, siempre trabajando, siempre intentando trabajar más, especuló bastante sobre la existencia cotidiana del escritor. *Dirección única* tiene varias secciones que ofrecen recetas para trabajar: las mejores condiciones, horas, utensilios. Parte del ímpetu de la gran correspondencia que sostuvo consistió en hacer la crónica, el informe, confirmar la existencia del trabajo. Su instinto de coleccionista le fue

útil. Aprender era una forma de coleccionar, como en las cintas y fragmentos de las lecturas diarias que Benjamin acumuló en los libros de notas que llevó por doquier y de los cuales leía en voz alta a sus amigos. Pensar también era una forma de coleccionar, al menos en sus estados preliminares. Concienzudamente anotó ideas extraviadas; desarrolló miniensayos en cartas a sus amigos; reescribió planes para obras futuras; anotó sus sueños (varios son narrados en *Dirección única*); guardó listas numeradas de todos los libros que leía. (Scholem recuerda haber visto, en su segunda y última visita a Benjamin en París, en 1938, un cuaderno de notas de sus lecturas de entonces, en que *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, de Marx, aparece anotado como N.º 1649.)

¿Cómo llega a ser el melancólico un héroe de la voluntad? Mediante el hecho de que el trabajo puede volverse como una droga, una compulsión. («Pensar, que es un narcótico eminente», escribió en el ensayo sobre surrealismo.) De hecho, los melancólicos son los mejores adictos, pues la verdadera experiencia adictiva siempre es solitaria. Las sesiones de hachís de finales de los años veinte, supervisadas por un médico amigo suyo, fueron ejercicios prudentes, no actos de rendición; material para el escritor, no escape de las exacciones de la voluntad. (Benjamin consideró el libro que deseaba escribir sobre el hachís uno de sus proyectos más importantes.)

La necesidad de estar solo —junto con la amargura por la propia soledad— es característica del melancólico. Para hacer el trabajo, hay que estar solo o, al menos, no comprometido con ninguna relación permanente. Los sentimientos negativos de Benjamin hacia el matrimonio lucen claramente en el ensayo sobre *Las afinidades electivas*, de Goethe. Sus héroes —Kierkegaard, Baudelaire, Proust, Kafka, Kraus — nunca se casaron; y Scholem nos informa de que Benjamin llegó a considerar su propio matrimonio (se casó en 1917, se separó de su mujer después de 1921 y se divorció en 1930) «como fatal para él». El mundo de la naturaleza, y de las relaciones, es percibido por el temperamento melancólico como bastante menos que seductor. El autorretrato de *Infancia en Berlín hacia 1900* y *Crónica de Berlín* es de un hijo totalmente apartado; como marido y padre (tuvo un hijo, nacido

en 1918, que emigró a Inglaterra con la exmujer de Benjamin a mediados de los años treinta), al parecer no supo, simplemente, qué hacer con estas relaciones. Para el melancólico, lo natural, en forma de nexos familiares, introduce lo falsamente subjetivo, lo sentimental; es una sangría a la voluntad, a la independencia, a la libertad de concentrarse en el trabajo. También presenta un desafío a la propia humanidad, desafío que el melancólico sabe, de antemano, que es superior a sus fuerzas.

El estilo de trabajo del melancólico es la inmersión, la concentración total. O bien está inmerso, o su atención se dispersa. Como escritor, Benjamin fue capaz de una concentración extraordinaria. También fue capaz de investigar y de escribir *El origen del Trauerspiel alemán* en dos años; parte de él, se jacta en *Crónica de Berlín*, fue escrita en largas noches en un café, sentado junto a una orquesta de jazz. Pero aunque Benjamin escribió prolíficamente —en algunos períodos, entregando trabajos cada semana para las revistas y periódicos literarios de Alemania— resultó imposible para él volver a escribir un libro de tamaño normal. En una carta de 1935, Benjamin habla del «ritmo saturnino» de escribir *París, capital del siglo* XIX, que había empezado en 1927, y que pensó que podría terminar en dos años. Su forma característica siguió siendo el ensayo. La intensidad y exhaustividad de la atención del melancólico fijaron límites naturales a la extensión con que Benjamin podía desarrollar sus ideas. Sus mayores ensayos parecen terminar precisamente a tiempo, antes de que se autodestruyan.

Sus frases no parecen generadas a la manera habitual; no comunican una con otra. Cada frase está escrita como si fuera la primera, o la última. («Un escritor debe detenerse y comenzar con cada nueva frase», dice en el prólogo a *El origen del Trauerspiel alemán*.) Procesos mentales e históricos son presentados como cuadros conceptuales; se transcriben ideas *in extremis*, y las perspectivas intelectuales son vertiginosas. Su estilo de pensar y de escribir, erróneamente llamado aforístico, mejor podría llamarse marco rígido barroco. Era una tortura seguir este estilo. Era como si cada frase tuviera que decirlo todo, antes de que la mirada de total concentración disolviera el tema ante sus ojos. Benjamin

probablemente no estaba exagerando cuando dijo a Adorno que cada idea de su libro sobre Baudelaire y el París del siglo XIX «tuvo que ser arrancada de un reino en que yace la locura».[8]

Algo parecido al temor de ser interrumpido prematuramente yace tras estas frases, tan saturadas de ideas como llena está de movimiento la superficie de una pintura barroca. En una carta a Adorno, en 1935, Benjamin describe sus raptos cuando leyó por primera vez *Le Paysan de Paris*, de Aragon, el libro que inspiró *París, capital del siglo* XIX: «Nunca leía más de dos o tres páginas en la cama en una noche, porque latía con tal fuerza mi corazón que tenía que dejar caer el libro de mis manos. ¡Qué advertencia!». El paro cardíaco es el límite metafórico de los esfuerzos y pasiones de Benjamin. (Padecía una enfermedad del corazón.) Y la suficiencia cardíaca es una metáfora que usa para la realización del escritor. En el ensayo en elogio de Karl Kraus, escribe Benjamin:

> Si el estilo es el poder de moverse libremente en la longitud y la anchura del pensamiento lingüístico sin caer en la trivialidad, este es alcanzado principalmente por la fuerza cardíaca de los grandes pensamientos, que impulsan la sangre del lenguaje por las capilaridades de la sintaxis hasta los miembros más remotos.

Pensar, escribir son en última instancia cuestiones de vigor. El ser melancólico, que siente que le hace falta voluntad, acaso tenga la sensación de que necesita todas las energías destructivas que puede reunir.

«La verdad se resiste a ser proyectada al reino del conocimiento», escribe Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán*. Su densa prosa registra esta resistencia y no deja espacio para atacar a los que distribuyen mentiras. Benjamin consideraba que la polémica estaba por debajo de la dignidad de un estilo verdaderamente filosófico y buscaba, en cambio, la que llamaba «plenitud de la positividad concentrada»; el ensayo sobre *Las afinidades electivas*, de Goethe, con su devastadora refutación del crítico y biógrafo de Goethe, Friedrich Gundolf, es la única excepción a esta regla entre sus escritos importantes. Pero su

conciencia de la utilidad ética de la polémica le hizo apreciar aquella institución pública vienesa de un solo hombre, Karl Kraus, escritor cuya facilidad, estridencia, amor al aforismo e infatigables energías polémicas lo hacían tan distinto de Benjamin.

El ensayo sobre Kraus es la defensa más apasionada y perversa hecha por Benjamin de la vida del espíritu. «El pérfido reproche de ser *demasiado inteligente* le obsesionó durante toda su vida», escribió Adorno. Benjamin se defendió de esta difamación filistea levantando valientemente el estandarte de la «falta de humanidad» del intelecto, cuando es empleado apropiadamente (es decir, éticamente). «La vida de las letras es existencia bajo la égida del mero espíritu así como la prostitución es existencia bajo la égida de la mera sexualidad», escribió. Esto es celebrar tanto la prostitución (como hizo Kraus, porque la simple sexualidad era sexualidad en estado puro) como la vida de las letras, como lo hizo Benjamin, usando la sorprendente figura de Kraus, por causa de «la función genuina y demoníaca del simple espíritu, de ser perturbador de la paz». La tarea ética del escritor moderno no es ser creador sino destructor: destructor de la introspección superficial, de la idea consoladora de lo universalmente humano, de la creatividad del aficionado y de las frases vacías.

El escritor como azote y destructor, retratado en la figura de Kraus, fue bosquejado con concisión y aún mayor audacia en el alegórico «El carácter destructivo», también escrito en 1931. Scholem ha escrito que la primera de las varias veces que Benjamin pensó en el suicidio fue en el verano de 1931. La segunda fue al verano siguiente, cuando escribió «Angesilaus Santander». El azote apolíneo al que Benjamin llama el personaje destructivo

> siempre está alegremente en acción […] tiene pocas necesidades […] no tiene interés en ser comprendido […] es joven y alegre […] y no siente que la vida es digna de vivirse, sino que no vale la pena el suicidio.

Es una especie de conjuración, un intento de Benjamin de sacar a luz los elementos destructivos de su carácter saturnino de tal manera que no sean autodestructivos.

Benjamin no solo se está refiriendo a su propio carácter destructivo. Pensaba que había una tentación peculiarmente moderna en el suicidio. En «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», escribió lo siguiente:

> La resistencia que la modernidad ofrece al *élan* productivo natural de una persona está fuera de proporción con sus fuerzas. Resulta comprensible si una persona se cansa y se refugia en la muerte. La modernidad debe estar bajo el signo del suicidio, acto que sella una voluntad heroica […] es *la* realización de la modernidad en el ámbito de las pasiones.

El suicidio es comprendido como una respuesta de la voluntad heroica a la derrota de la voluntad. La única manera de evitar el suicidio, sugiere Benjamin, consiste en estar más allá del heroísmo, más allá de los esfuerzos de la voluntad. El carácter destructivo no puede sentirse atrapado, porque «ve caminos por doquier». Comprometido alegremente a reducir lo que existe a escombros, «se coloca en las encrucijadas».

El retrato que hace Benjamin de un carácter destructivo evocaría una especie de Sigfrido del espíritu —un bruto pueril, con gran ánimo, bajo la protección de los dioses— si este pesimismo apocalíptico no fuese moderado por la ironía, siempre al alcance del temperamento saturnino. Ironía es el nombre positivo que el melancólico da a su soledad, a sus elecciones asociales. En *Dirección única,* Benjamin saludó la ironía que permite a los individuos aseverar el derecho de llevar vidas independientes de la comunidad como «la más europea de todas las realizaciones» y observó que había desertado completamente de Alemania. El gusto de Benjamin por lo irónico y lo consciente de sí mismo lo apartó de la mayor parte de la cultura alemana reciente: detestaba a Wagner, despreciaba a Heidegger y se burlaba de los frenéticos movimientos de vanguardia de la Alemania de Weimar, como el expresionismo.

Apasionada, pero irónicamente, Benjamin se colocó en las encrucijadas. Era importante para él mantener abiertas sus muchas posiciones: la teológica, la surrealista/estética, la comunista. Una posición corrige a otra; él las necesitaba todas. Desde luego, las

decisiones tendían a estropear el equilibrio de estas posiciones, la vacilación lo mantenía todo en su lugar. La razón que dio de su retraso en salir de Francia, cuando vio por última vez a Adorno a comienzos de 1938, fue que «aún quedan aquí posiciones que defender».

Benjamin pensaba que el intelectual libre era, de todos modos, una especie moribunda hecha no menos caduca por la sociedad capitalista que por el comunismo revolucionario; en realidad, sentía que estaba viviendo en una época en que todo lo valioso era lo último de su especie. Pensaba que el surrealismo era el último momento inteligente de la *intelligentsia* europea, y una clase apropiadamente destructiva y nihilista de inteligencia. En su ensayo sobre Kraus, Benjamin pregunta retóricamente: «¿Está Kraus en la frontera de una nueva época? ¡Ay, nada de eso!, pues se encuentra en el umbral del Juicio Final». Benjamin está pensando en sí mismo. En el Juicio Final, el Último Intelectual —ese héroe saturnino de la cultura moderna, con sus ruinas, sus visiones desafiantes, sus ensueños, su insalvable melancolía, sus ojos bajos— explicará que adoptó muchas «posiciones» y defendió hasta lo último la vida del espíritu, tan justa e inhumanamente como pudo.

«PENSAR CONTRA SÍ MISMO»: REFLEXIONES SOBRE CIORAN

> ¿Dónde está la ventaja de pasar
> de una posición insostenible a otra, de buscar
> justificación siempre en el mismo plano?
>
> SAMUEL BECKETT

> De vez en cuando es posible no tener
> absolutamente nada; la posibilidad de nada.
>
> JOHN CAGE

La nuestra es una época en que todo acontecimiento intelectual, artístico o moral queda absorbido por un abrazo depredador de la conciencia: la reducción a términos históricos. Cualquier afirmación o acto puede valorarse como un «desarrollo» necesariamente transitorio o, en un plano inferior, se puede menoscabar como una simple «moda». La mente humana posee ahora, casi como si se tratara de una segunda naturaleza, una perspectiva de sus propios logros que socava fatalmente su valor y su reivindicación de la verdad. Durante más de un siglo, esta perspectiva historicista ha ocupado la médula misma de nuestra capacidad para entender las cosas, cualquier cosa. Lo que quizá era antaño un tic marginal de la conciencia es ahora un gesto gigantesco e incontrolable: el gesto mediante el cual el hombre se muestra infatigablemente condescendiente consigo mismo.

Para entender las cosas las situamos en un *continuum* temporal determinado por múltiples factores. La existencia no es más que una

precaria conquista de pertinencia en medio de un flujo intensamente móvil de lo pasado, lo presente y lo futuro. Pero incluso los hechos más importantes llevan injertada la configuración de su obsolescencia. Por tanto, una obra aislada es finalmente un aporte a un conjunto de obras; los detalles de una vida forman parte de la historia de dicha vida; la historia de una vida resulta ininteligible cuando se la separa de la historia social, económica y cultural; y la vida de una sociedad es la suma de las «condiciones previas». El significado se ahoga en un torrente de devenir: el ritmo de advenimiento y sustitución, insensato y demasiado evidenciado. El devenir del hombre es la historia del agotamiento de sus posibilidades.

Sin embargo, no se puede eludir el demonio de la conciencia histórica mediante el recurso de clavar en él el ojo corrosivo del historicismo. Lamentablemente, la sucesión de posibilidades agotadas (desenmascaradas y desacreditadas por el pensamiento y la historia misma) en que el hombre se sitúa actualmente parece ser algo más que una simple «actitud» mental, la cual podría anularse si la mente apuntara en otra dirección. La mejor especulación intelectual y creativa llevada a cabo en Occidente durante los últimos ciento cincuenta años parece ser indiscutiblemente la más enérgica, densa, sutil, francamente interesante y veraz de toda la historia del hombre. Y a pesar de ello el resultado igualmente incontestable de toda esa genialidad es la sensación de estar entre las ruinas del pensamiento y al borde de las ruinas de la historia y del hombre mismo. (*Cogito ergo bum!*) Los pensadores y artistas más perspicaces son, cada vez más, los precoces arqueólogos de estas ruinas-en-cierne; los indignados o estoicos encargados de diagnosticar la derrota; los coreógrafos enigmáticos de los complejos movimientos espirituales que sirven para mantener la supervivencia individual en una era de apocalipsis permanente. Es muy posible que haya terminado la época de las nuevas visiones colectivas: ya han sido enunciadas las más radiantes y las más lúgubres, las más necias y las más sabias. Pero nunca ha parecido tan aguda la necesidad de recibir, individualmente, consejo espiritual. *Sauve qui peut.*

El desarrollo de la corriente histórica está asociado, desde luego, al derrumbe de la venerable empresa de creación de sistema por parte de la filosofía, que se produjo a comienzos del siglo XIX. Desde la época de los griegos, la filosofía (fusionada con la religión o concebida como un saber alternativo, secular) había sido en general una visión colectiva o suprapersonal. Con la pretensión de dar cuenta de «lo que es» en sus diversos estratos epistemológicos y ontológicos, la filosofía insinuaba en segundo término una norma implícitamente futurista de cómo «deberían ser» las cosas, bajo la égida de criterios tales como el orden, la armonía, la claridad, la inteligibilidad y la coherencia. Pero la supervivencia de estas visiones colectivas e impersonales depende de que los asertos filosóficos estén acuñados en términos que permitan múltiples interpretaciones y aplicaciones, para que los hechos imprevistos no desenmascaren la superchería. Después de renunciar a las ventajas del mito, que había elaborado un método narrativo muy refinado para explicar el cambio y la paradoja conceptual, la filosofía hizo proliferar un nuevo recurso retórico: la abstracción. La autoridad de la filosofía ha descansado siempre sobre este discurso abstracto, atemporal, que reivindicaba la capacidad de describir los «principios universales» no concretos o las formas estables que apuntalan el mundo cambiante. En términos más generales, la posibilidad misma de que existan las visiones objetivas y formales del Ser y del conocimiento humano, tal como postula la filosofía tradicional, depende de una relación particular entre las estructuras permanentes y el cambio registrado en la experiencia humana, relación en la cual la «naturaleza» es el tema dominante y el cambio es recesivo. Pero esta relación fue trastocada —¿definitivamente?— más o menos en la época en que culminó la Revolución francesa, cuando la «historia» se colocó finalmente a la par de la «naturaleza» para luego adelantársele.

Cuando la historia usurpó el lugar que ocupaba la naturaleza como marco decisivo de la experiencia humana, el hombre empezó a reflexionar sobre su experiencia en términos históricos, y las tradicionales categorías ahistóricas de la filosofía quedaron vacías de

contenido. El único pensador que encaró frontalmente este portentoso desafío fue Hegel, quien creyó que podría rescatar la empresa filosófica de esta reorientación radical de la conciencia humana si presentaba la filosofía como algo que, en verdad, no era ni más ni menos que la historia de la filosofía. Sin embargo, Hegel no pudo dejar de sostener que su propio sistema era el verdadero —o sea, el que trascendía la historia— en razón de que incorporaba la perspectiva histórica. En la medida en que el sistema de Hegel era el verdadero, marcaba el final de la filosofía. Solo el último sistema filosófico era filosofía, correctamente concebida. Así es como se reimplanta, una vez más, después de todo, «lo eterno»; y la historia llega (o llegará) a su fin. Pero la historia no se detuvo. El tiempo bastó por sí solo para demostrar que el hegelianismo estaba en bancarrota como sistema, aunque no como método. (Como método, al proliferar en todas las ciencias del hombre, confirmó la consolidación de la conciencia histórica y le dio, él solo, el mayor impulso intelectual.)

Tras el esfuerzo de Hegel, esta búsqueda de lo eterno —antaño tan cautivante e inevitable como manifestación de conciencia— quedó desenmascarada, en cuanto raíz del pensamiento filosófico, con todo su patetismo y puerilidad. La filosofía declinó hasta convertirse en una obsoleta fantasía mental, que formaba parte del provincianismo del espíritu, de la infancia del hombre. Aunque los enunciados filosóficos se ensamblaran sólida y coherentemente en un argumento, parecía imposible disipar el interrogante radical que se había planteado en torno al «valor» de los términos que componían dichos enunciados, y subsanar la ingente pérdida de confianza en la moneda semántica con que se habían negociado los argumentos filosóficos. Las palabras capitales de la filosofía empezaron a parecer excesivamente categóricas, puesto que las alteraba la nueva arremetida de una voluntad humana cada vez más secularizada, drásticamente más competente y eficiente, y empeñada en controlar, manipular y modificar la «naturaleza», en tanto que sus incursiones en las recetas éticas y políticas concretas quedaban muy a la zaga del acelerado cambio histórico del panorama humano (cambio en el cual debe incluirse la pura acumulación de

conocimientos empíricos concretos asentados en libros y documentos impresos). O, lo que es lo mismo, dichas palabras parecen enclenques, vacías de significado.

Sujetos a los desgastes del cambio en esta escala sin precedentes, los procedimientos pausados y tradicionalmente «abstractos» de la filosofía ya no parecían tener destinatario y ya no eran confirmados por la sensación que las personas inteligentes extraían de su experiencia. La filosofía no inspiraba mucha confianza en su capacidad para cumplir su aspiración tradicional, o sea, la de suministrar los modelos formales para entenderlo todo, y no la inspiraba ni como descripción del Ser (la realidad, el mundo, el cosmos) ni en la concepción alternativa (en la cual el Ser, la realidad, el mundo y el cosmos se interpretan como lo que existe «fuera» de la mente) que marca el primer gran repliegue de la empresa filosófica, solo como descripción de la mente. Se consideraba necesario, al menos, un mayor repliegue o una traslación del discurso.

Una respuesta al descalabro que se produjo durante el siglo XIX en la elaboración de sistemas filosóficos consistió en el auge de las ideologías: sistemas de pensamiento vehementemente antifilosóficos, que asumían la forma de diversas ciencias del hombre, «positivas» o descriptivas. Inmediatamente recordamos a Comte, Marx, Freud y los pioneros de la antropología, la sociología y la lingüística.

Otra respuesta a la hecatombe consistió en un nuevo tipo de quehacer filosófico: personal (incluso autobiográfico), aforístico, lírico, antisistemático. Sus paradigmas: Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein. Cioran es la figura más destacada que escribe actualmente ciñéndose a esta tradición.

El punto de partida de esta moderna tradición posfilosófica del quehacer filosófico se encuentra en la conciencia de que se han roto las formas tradicionales del discurso filosófico. Las principales

posibilidades que quedan en pie son el discurso mutilado e incompleto (el aforismo, la nota o el apunte), o el discurso que ha asumido el riesgo de metamorfosearse (la parábola, el poema, la narración filosófica, la exégesis crítica).

Cioran ha optado, aparentemente, por el ensayo. Entre 1949 y 1964 han aparecido cinco colecciones: *Breviario de podredumbre* (1949), *Silogismos de la amargura* (1952), *La tentación de existir* (1956), *Historia y utopía* (1960) y *La caída en el tiempo* (1964). Pero cuando se los mide con los patrones corrientes, resultan unos ensayos curiosos: meditativos, de argumentación disyuntiva y de estilo esencialmente aforístico. En este escritor nacido en Rumanía, que estudió filosofía en la Universidad de Bucarest, que vive en París desde 1937 y que escribe en francés, descubrimos el tono convulsivo típico del pensamiento neofilosófico alemán, cuyo lema es: el aforismo o la eternidad. (Ejemplos: los aforismos filosóficos de Lichtenberg y Novalis; Nietzsche, claro está; fragmentos de las *Elegías de Duino*, de Rilke; y la obra *Meditaciones, o consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*, de Kafka.)

El sistema de argumentación entrecortada de Cioran no es análogo al tipo de literatura aforística de La Rochefoucauld o Gracián, cuyas interrupciones y arranques reflejan los aspectos disyuntivos del «mundo», sino que atestigua el atascamiento de la mente especulativa, la cual sale de su reducto solo para verse bloqueada y fracturada por la complejidad de su propia posición. Para Cioran, el estilo aforístico es menos un principio de la realidad que un principio del conocimiento: el destino de toda idea profunda consiste en que la ponga rápidamente en jaque otra idea, que ella misma ha generado implícitamente.

Sin perder la esperanza de hacerse acreedora de algo semejante a su antiguo prestigio, la filosofía se empeña ahora en suministrar incesantemente pruebas de su buena fe. Aunque ya no se puede suponer que los diversos instrumentos conceptuales con que cuenta actualmente la filosofía tienen un significado propio, sí es posible

regenerarlos, merced a la pasión del pensador.

La filosofía se concibe como la misión personal del pensador. El pensamiento se trueca en «pensar» y —mediante otra vuelta de tuerca — el pensar se redefine como algo que carece de valor si no constituye un acto extremo, un riesgo. El pensar se vuelve confesional, exorcizante: un inventario de las exacerbaciones más personales del pensar.

Advirtamos que el salto cartesiano continúa siendo el primer paso. La existencia se sigue definiendo como pensar. La diferencia consiste en que no se trata de ningún tipo de «cogitación», sino solo de cierto género de pensar difícil. El pensamiento y la existencia no son hechos en estado bruto ni supuestos lógicos, sino situaciones paradójicas e inestables. Esto explica la posibilidad de concebir el ensayo que da título a uno de los libros de Cioran y a la primera recopilación de su obra que se publica en inglés: *La tentación de existir*. «Existir —dice Cioran en ese ensayo—, es un hábito que no desespero de adquirir».

El tema de Cioran: ser una mente, una conciencia sintonizada con la nota más aguda del refinamiento. La justificación final de sus obras, si es lícito conjeturarla, sería algo parecido a la tesis cuyo enunciado clásico figura en *Acerca del teatro de marionetas*, de Kleist. En ese ensayo Kleist dice que, por mucho que anhelemos corregir las alteraciones que la conciencia produce en la armonía natural del hombre, esto no se ha de lograr renunciando a la conciencia. No hay retorno ni vuelta a la inocencia. No nos queda otra opción que seguir hasta el final del pensamiento, donde (quizá) lograremos recuperar la gracia y la inocencia en la conciencia plena del yo.

Por tanto, en las obras de Cioran la mente es un mirón. Pero no mira el mundo. Se mira a sí misma. A Cioran le preocupa, hasta un extremo que trae reminiscencias de Beckett, la absoluta integridad del pensamiento. O sea, la reducción o restricción del pensamiento al hecho de pensar sobre el pensar. «La única mente libre —comenta Cioran— es aquella que, virgen de toda intimidad con seres u objetos,

se repliega sobre su propia vacuidad».

Sin embargo, este acto de destripamiento mental conserva, a todo lo largo, su apasionamiento «fáustico» u «occidental». Cioran no admite la posibilidad de que alguien nacido en el seno de esta cultura logre alcanzar —para evadirse de la trampa— una abnegación «oriental» de la mente. (Compárese la añoranza cohibida e inútil de Cioran por el Oriente con la nostalgia afirmativa de Lévi-Strauss por la «conciencia neolítica».) La filosofía se trueca en un pensar torturado. Un pensar que se devora a sí mismo, y que continúa intacto e incluso florece a pesar de estos reiterados actos de autofagia (o quizá gracias a ellos). En el auto sacramental del pensamiento, el pensador desempeña tanto el papel de protagonista como el de antagonista. Es simultáneamente el martirizado Prometeo y el águila despiadada que devora sus entrañas permanentemente regeneradas.

La especulación de Cioran se cimienta en los estados imposibles del ser y en los pensamientos impensables. (Pensar contra uno mismo, etcétera.) Pero aparece después de Nietzsche, que dejó asentada hace un siglo casi toda la posición de Cioran. Una pregunta interesante: ¿Por qué una mente sutil y poderosa accede a decir aquello que, en su mayor parte, ya ha sido dicho? ¿Para convertir esas ideas en algo genuinamente propio?

¿Acaso porque, si bien eran ciertas cuando fueron enunciadas inicialmente, se han vuelto más ciertas en el ínterin?

Cualquiera que sea la respuesta, el «hecho» de Nietzsche tiene consecuencias innegables para Cioran. Este debe ajustar los tornillos, hacer más densos los argumentos. Más dolorosos. Más retóricos.

Es típico de Cioran que empiece un ensayo donde otro escritor lo terminaría. Comienza por la conclusión y sigue adelante a partir de allí.

Sus obras están destinadas a lectores que hasta cierto punto ya saben lo que les dice: han transitado personalmente por estos pensamientos vertiginosos. Cioran no realiza ninguno de los esfuerzos habituales por «persuadir», con sus concatenaciones de ideas curiosamente líricas, su

ironía cruel, y las alusiones elegantemente enunciadas que dedica nada menos que a la totalidad del pensamiento europeo desde la época de los griegos. Hay que «reconocer» un argumento, sin demasiada ayuda. El buen gusto exige que el pensador solo suministre concisas vislumbres del tormento intelectual y espiritual. Así se explica el tono de Cioran: dotado de inmensa dignidad, tenaz, a veces juguetón, a menudo altanero. Pero aunque haya mucho que pueda interpretarse como arrogante, no existe en Cioran un ápice de complacencia, a menos que se juzgue como tal su mismo sentido de la futilidad y su inflexible actitud elitista respecto de la vida de la mente.

Así como Nietzsche deseaba transmitir su soledad moral, Cioran desea transmitir lo difícil. No se trata de que sus ensayos sean de difícil lectura, pero su moraleja, por así decirlo, es la interminable revelación de la dificultad. El argumento de un ensayo típico de Cioran se podría describir como un entramado de proposiciones para pensar, junto con la pulverización de las razones que inducirían a seguir sustentando semejantes ideas y, cómo no, de las razones para «actuar» guiándose por ellas. Mediante su compleja formulación intelectual de atascamientos intelectuales, Cioran construye un universo cerrado —de lo difícil— que es el tema de su lirismo.

Cioran es uno de los pensadores más delicados, con verdadero poder, que escriben en nuestro tiempo. Los matices, la ironía y el refinamiento son la esencia de su pensamiento. Sin embargo, en el ensayo «Sobre una civilización exhausta», afirma: «Las mentes humanas necesitan una verdad sencilla, una respuesta que las libere de sus interrogantes, un evangelio, una tumba. Los momentos de refinamiento ocultan un principio mortal: nada es más frágil que la sutileza».

¿Una contradicción? No precisamente. Solo se trata de la conocida doble escala de valores que sustenta la filosofía desde su hecatombe: postulando un patrón (la salud) para la cultura en general, y otro (la ambición espiritual) para el filósofo solitario. El primer patrón exige lo que Nietzsche llamó el sacrificio del intelecto. El segundo exige el

sacrificio de la salud, de la felicidad mundana, y a menudo de la participación en la vida familiar y en otras instituciones comunitarias. Quizá incluso el de la cordura. La aptitud del filósofo para el martirio casi forma parte de sus buenos modales, según esta tradición del filosofar que nos viene desde Kierkegaard y Nietzsche. Y uno de los indicios más comunes de que es un filósofo de buen gusto consiste en su manifiesto desprecio por la filosofía. Así, Wittgenstein pensaba que la filosofía es algo parecido a una enfermedad y que el filósofo tiene el deber de estudiar filosofía tal como el médico estudia la malaria, no para transmitirla sino para curar a la gente.

Pero tanto si se atribuye esta conducta al autoaborrecimiento del filósofo como si se la atribuye simplemente a un cierto coqueteo con el vacío, hay que reconocer que se trata de algo más que de una actitud incoherente. En el caso de Cioran, sus impugnaciones de la mente no son menos auténticas por el hecho de que quien las enuncia es un hombre que utiliza esta última profesionalmente con tanto rigor. Recordemos los vehementes consejos que da en un ensayo de 1952, «Carta sobre algunas aporías», donde Cioran, un autor editado con regularidad en Francia, se coloca en la curiosa posición de reprocharle a un amigo que esté a punto de convertirse en ese «monstruo» que es el autor, y de violar su «desapego, desprecio y silencio» admirables al describirlos en un libro. Cioran no se limita a exhibir una ambivalencia fácil respecto de su propia vocación, sino que proclama la experiencia dolorosa y auténticamente paradójica que el intelecto libre puede tener de sí mismo cuando se expresa por escrito y adquiere un público. Sea como fuere, una cosa es elegir el martirio y el compromiso para sí, y otra muy distinta es aconsejar a un amigo que proceda de la misma manera. Y puesto que para Cioran el uso de la mente es un martirio, usarla en público —más concretamente, ser escritor— se convierte en un acto problemático, en parte bochornoso, siempre sospechoso y, en última instancia, obsceno, tanto desde el punto de vista social como desde el individual.

Cioran es otro recluta del melancólico contingente de intelectuales europeos sublevados contra el intelecto —la rebelión del idealismo contra el «idealismo»— cuyas figuras más descollantes son Nietzsche y Marx. Una buena parte de su argumentación sobre este tema difiere poco de lo que ya habían dicho incontables poetas y filósofos del siglo pasado y de este…, por no hablar de la siniestra y traumática exacerbación de estas acusaciones contra el intelecto en la retórica y la práctica del fascismo. Pero el hecho de que una argumentación importante no sea nueva no exime de tomarla en serio. ¿Y qué podría ser más pertinente que la tesis reelaborada por Cioran, en virtud de la cual el libre uso de la mente es al fin y al cabo antisocial y nocivo para la salud de la comunidad?

En varios ensayos, pero con especial claridad en «Sobre una civilización exhausta» y en «Pequeña teoría del destino», Cioran se alinea categóricamente en el bando de los críticos de la Ilustración. «Desde la época de la Ilustración —escribe—, Europa ha minado incesantemente sus ídolos en nombre de la tolerancia». Pero estos ídolos o «prejuicios —ficciones orgánicas de una civilización— aseguran su perduración, preservan su fisonomía. Debe respetarlos». En otro pasaje del primero de los ensayos antes mencionados afirma: «Es necesario un mínimo de inconsciencia si se desea permanecer dentro de la historia». Entre «las enfermedades que socavan la civilización» tiene prioridad la hipertrofia del pensamiento mismo, que desemboca en la desaparición de la capacidad para alcanzar «la estupidez inspirada […] la exaltación fructífera, nunca comprometida por una conciencia destripada y descuartizada». Porque cualquier civilización «se tambalea apenas pone al descubierto los errores que le permitieron crecer y brillar, apenas pone en tela de juicio sus propias verdades». Y a continuación Cioran entona la consabida lamentación porque en Europa se ha eliminado al bárbaro, al que no piensa. «El decoro sofoca todos sus instintos», comenta, refiriéndose al inglés. A salvo de la prueba del suplicio, «roído por la nostalgia, ese tedio generalizado», el europeo medio se halla

monopolizado y obsesionado en la actualidad por «el concepto de vivir bien (esa manía propia de los períodos de decadencia)». Europa ya se ha sumido en «un destino provinciano». Los nuevos amos del mundo son los pueblos menos civilizados de América y Rusia y, acechando entre los bastidores de la historia, las hordas de los millones de habitantes violentos de los «suburbios del globo» menos civilizados aún, en cuyas manos descansa el futuro.

Muchos de los viejos argumentos le llegan a Cioran sin ningún cambio. El heroísmo ancestral, la denuncia de la mente por la mente, reflotados en nombre de las antítesis: el corazón contra el cerebro, el instinto contra la razón. El «exceso de lucidez» produce una pérdida de equilibrio. (Este es uno de los argumentos que inspiran —en «Carta sobre algunas aporías» y en «El estilo como aventura»— la desconfianza manifiesta de Cioran ante el libro, la comunicación lingüística y la literatura misma, al menos en la época actual.)

Pero Cioran refina por lo menos una de las antítesis familiares: el pensamiento contra la acción. En «Sobre una civilización exhausta», comparte la opinión uniforme de los románticos decimonónicos y se preocupa sobre todo por el detrimento que el ejercicio de la mente causa en la capacidad de obrar. «Una cosa es actuar, y otra es saber que actuamos. Cuando la lucidez encauza la acción y se insinúa en ella, la acción se anula y, junto con ella, el prejuicio, cuya función consiste, precisamente, en subordinar la conciencia a la acción, convirtiéndola en su esclava». En «Pensar contra sí mismo», sin embargo, Cioran plantea con más sutileza y originalidad la antítesis entre pensamiento y acción. El pensamiento no es sencillamente aquello que impide la ejecución directa y enérgica de un acto. En este caso, a Cioran le preocupan más las brechas que abre la acción en el pensamiento. Después de destacar que «la esfera de la conciencia se contrae en la acción», sustenta la idea de que la única forma auténtica de libertad humana es aquella que está «liberada» de la acción.

E incluso en la argumentación relativamente simplista de «Sobre una civilización exhausta», cuando Cioran invoca esa figura europea ejemplar que es «el intelectual cansado», no lo hace solo para

despotricar contra la vocación del intelectual, sino para tratar de descubrir la diferencia exacta entre dos estados que bien vale la pena distinguir: el ser civilizado y esa mutilación de la persona orgánica que a veces se atribuye, tendenciosamente, al hecho de ser «supercivilizado». Se puede objetar el término, pero la condición existe y está rampante: es común entre los intelectuales de profesión, aunque de ninguna manera se circunscribe a ellos. Y, como señala correctamente Cioran, un peligro capital de la condición supercivilizada consiste en que uno reincide con demasiada facilidad, por pura extenuación y por la necesidad insatisfecha de sentirse «estimulado», en una barbarie vulgar y pasiva. De esta manera, «el hombre que desenmascara sus ficciones», mediante una búsqueda indiscriminada de la lucidez que promueve la cultura liberal moderna, «renuncia a sus propios recursos y, en cierto sentido, a sí mismo. Por tanto, aceptará otras ficciones que lo negarán, puesto que no habrán brotado de sus propias profundidades». En consecuencia, concluye, «nadie preocupado por su propio equilibrio puede sobrepasar una determinada dosis de lucidez y análisis».

Sin embargo, este consejo de moderación no constriñe, al final, la propia iniciativa de Cioran. Saturado por la sensación de que se está produciendo la muy sonada y (a su juicio) irreversible decadencia de la civilización europea, este pensador europeo paradigmático parecería desentenderse de toda responsabilidad por su salud y por la de su sociedad. No obstante su desprecio por el debilitamiento y el destino provinciano de la civilización a la cual pertenece, Cioran es también un talentoso panegirista de dicha civilización. Quizá uno de los últimos panegiristas de la agonía de «Europa», del sufrimiento europeo, del coraje intelectual europeo, del vigor europeo, de la desmedida complejidad europea. Y está resuelto, él mismo, a correr esta aventura hasta el final.

Su única ambición: «Correr parejas con lo Incurable».

Una doctrina de tenacidad espiritual. «Puesto que toda forma de vida

traiciona y corrompe la Vida, el hombre auténticamente vivo asume un máximo de incompatibilidades, trabaja incansablemente tanto con placer como con dolor…» (La cita procede de «La tentación de existir».) Y no puede quedar ninguna duda de que Cioran pensaba que este estado de conciencia, el más ambicioso de todos ellos, si bien se mantiene más fiel a la Vida en el sentido genérico, y a toda la gama de las perspectivas humanas, se paga muy caro en el plano de la existencia mundana. En términos de acción, implica la aceptación de la futilidad, que no debe interpretarse como la frustración de las esperanzas y aspiraciones personales, sino como una posición ventajosa, valorada y defendida, para el salto atlético de la conciencia hacia su propia complejidad. Cioran se refiere a este estado deseable cuando dice: «La futilidad es lo más difícil del mundo». Nos obliga a «cercenar nuestras raíces, a convertirnos metafísicamente en extranjeros».

El hecho de que Cioran imagine que esta es una tarea tan formidable y difícil sirve, quizá, como testimonio de su propia salud residual e inextinguible. Y tal vez explica, también, por qué su ensayo «Un pueblo de solitarios» es, a mi juicio, uno de los pocos textos escritos por Cioran que se sitúa muy por debajo de su nivel habitual de brillo y perspicacia. Al referirse a los judíos, que representan para él, como para Hegel y para una legión de autores de la etapa intermedia, «la condición alienada por excelencia», Cioran exhibe una asombrosa insensibilidad moral frente a los aspectos contemporáneos de esta cuestión. Aun si no contáramos con el ejemplo de la forma casi insuperable en que Sartre aborda el mismo tema en *Reflexiones sobre la cuestión judía*, sería difícil dejar de pensar que el ensayo de Cioran es sorprendentemente superficial y arbitrario.

Una extraña dialéctica de Cioran: elementos familiares fusionados en una mezcla compleja. Por un lado, el tradicional desprecio romántico y vitalista por la «intelectualidad» y por la hipertrofia de la mente a expensas del cuerpo, de los sentimientos y de la capacidad para actuar. Por otro lado, la exaltación de la vida de la mente a expensas del

cuerpo, los sentimientos y la capacidad para actuar, todo ello en términos que no podrían ser más radicales e imperiosos.

Lo más parecido a esta actitud paradójica respecto de la conciencia lo hallamos en la tradición gnóstico-mística que, en la cristiandad occidental, es heredera directa de Dionisio el Areopagita y del autor de *La nube de lo desconocido*.

Y lo que Cioran dice acerca del místico se aplica perfectamente a su propio pensamiento. «En la mayoría de los casos, el místico inventa a sus adversarios […] su pensamiento afirma la existencia de otros mediante cálculos, mediante artificios: es una estrategia desprovista de importancia. En última instancia, su pensamiento se reduce a una polémica con él mismo: procura ser una multitud y se convierte en ella, aunque para ello deba fabricarse una nueva máscara tras otra, multiplicando sus caras. En esto se parece a su Creador, cuyo histrionismo perpetúa».

No obstante la ironía de este pasaje, la envidia que Cioran tiene de los místicos, cuya empresa tanto se parece a la suya —«descubrir lo que escapa o sobrevive a la desintegración de sus experiencias: el residuo de intemporalidad oculto bajo las vibraciones del yo»—, es franca e inconfundible. Pero, como su maestro Nietzsche, Cioran permanece clavado a la cruz de una espiritualidad atea. Y sus ensayos se han de leer precisamente como un manual de dicha espiritualidad atea. «Cuando dejamos de vincular a Dios nuestra vida secreta, podemos remontarnos a éxtasis tan efectivos como los de los místicos y conquistar este mundo sin recurrir al Más Allá», dice en el encabezamiento del último párrafo del ensayo «El comercio de los místicos».

Desde el punto de vista político, Cioran es un conservador. A su juicio, el humanismo liberal no es, sencillamente, una opción viable ni interesante, e interpreta la esperanza en una revolución radical como algo que la mente madura debe superar. (Por ejemplo, cuando se refiere a Rusia en «Pequeña teoría del destino», observa: «La aspiración

de “salvar” el mundo es un fenómeno morboso de la juventud de un pueblo».)

Quizá valga la pena recordar que Cioran nació (en 1911) en Rumanía, un país cuyos intelectuales expatriados famosos han sido, en su casi totalidad, apolíticos o declaradamente reaccionarios; y que el único libro que publicó, además de las cinco colecciones de ensayos, fue una compilación de textos de Joseph de Maistre (1957), para la cual escribió la introducción y escogió los materiales.[9] Si bien nunca desarrolla algo parecido a una teología explícita de la contrarrevolución, a la manera de Maistre, los argumentos de este parecen afines a la posición tácita de Cioran. Al igual que Maistre, Donoso Cortés y, más recientemente, Eric Voegelin, Cioran tiene lo que podría describirse —desde determinado ángulo— como una sensibilidad «católica» de derechas. Menosprecia la costumbre moderna de fomentar revoluciones contra el orden social consagrado en nombre de la justicia y la igualdad, y la interpreta como una suerte de fanatismo infantil, adoptando un talante muy parecido a aquel con que un anciano cardenal podría contemplar las actividades de una burda secta milenarista. En el mismo contexto pueden situarse la descripción que Cioran hace del marxismo como «ese pecado de optimismo», y su toma de posición contra los ideales de la Ilustración: la «tolerancia» y la libertad de pensamiento. (Quizá valga la pena destacar, asimismo, que Cioran es hijo de un sacerdote ortodoxo griego.)

Sin embargo, aunque Cioran expresa una posición política reconocible, que en la mayoría de sus ensayos solo aflora implícitamente, su enfoque no se inspira, a fin de cuentas, en una filiación religiosa. Aunque sus inclinaciones políticomorales tienen mucho en común con la sensibilidad católica de derechas, el mismo Cioran, como ya he dicho, se compromete con las paradojas de una teología atea. La fe por sí sola no resuelve nada, arguye.

Quizá lo que impide que Cioran asuma un compromiso, aunque sea de tipo secular, con algo parecido a la teología católica del orden, es el

hecho de que entiende demasiado bien las premisas espirituales del movimiento romántico y comparte muchísimas de ellas. Aunque critique la revolución izquierdista y analice con criterio ligeramente presuntuoso la circunstancia de que «la rebelión disfruta entre nosotros de un privilegio indebido», Cioran no puede desautorizar la lección de que «casi todos nuestros descubrimientos se deben a nuestras violencias, a las exacerbaciones de nuestra inestabilidad». Por tanto, las connotaciones conservadoras de algunos de sus ensayos, que tratan con desdén la fenomenología del desarraigo, deben ser contrapesadas con la actitud irónica y positiva respecto de la rebelión que expresa en «Pensar contra sí mismo», ensayo que concluye con la siguiente admonición: «Puesto que el Absoluto corresponde a un significado que no hemos podido cultivar, rindámonos a todas las rebeliones: estas terminarán por volverse contra sí mismas, contra nosotros…».

Salta a la vista que Cioran es incapaz de contener la admiración por lo extravagante, lo obstinado, lo extremo… uno de cuyos ejemplos es la ascesis extravagante y obstinada de los grandes místicos de Occidente. Otro ejemplo es el acopio de extremismo acumulado en la experiencia de los grandes locos. «Extraemos nuestra vitalidad de nuestra reserva de locura», escribe en «La tentación de existir». Sin embargo, en el ensayo sobre los místicos se refiere a «nuestra capacidad para zambullirnos en una locura que no es sagrada. Podemos internarnos tanto como los santos en lo desconocido sin valernos de sus medios. Bastará con imponer un largo silencio a la razón».

La posición de Cioran no es genuinamente conservadora en el sentido moderno del término porque la suya es, sobre todo, una actitud aristocrática. Para encontrar un ejemplo de los recursos de que se vale esta actitud, basta consultar su ensayo «Más allá de la novela», en el cual condena elocuente y persuasivamente la novela por su vulgaridad espiritual, por su devoción a lo que Cioran denomina «destino con minúscula».

Lo que Cioran plantea en todos sus escritos es el problema del buen

gusto espiritual. Evitar la vulgaridad y la dilución del yo; he aquí el requisito previo para la doble y difícil tarea de conservar un yo intacto que estemos en condiciones de afirmar cabalmente y, al mismo tiempo, de trascender. Cioran incluso llega a defender la autocompasión: porque la persona que ya no puede quejarse o lamentarse, al rechazar sus desgracias y relegarlas «fuera de su naturaleza y fuera de su voz», ha cesado de «comunicarse con su vida, y la convierte en objeto». Tal vez parezca escandaloso que Cioran proponga, como lo ha hecho con frecuencia, la resistencia ante la vulgar tentación de ser dichoso y el «callejón sin salida que supone la felicidad». Pero estos juicios distan de reflejar una afectación insensible cuando se toma en consideración su proyecto impracticable: «estar en ninguna parte, cuando no hay una condición externa que te obligue a ello […] zafarte del mundo […] ¡qué esfuerzo de abolición!».

Con criterio más realista, quizá lo mejor que se puede ambicionar es disfrutar de una serie de situaciones, una vida, un entorno, que deje libre una parte de la venturosa conciencia para realizar sus afanes. Recordemos, por ejemplo, cómo describe España en «Pequeña teoría del destino»: «Viven en una especie de melodiosa aspereza, una trágica falta de seriedad, que los salva de la vulgaridad, de la dicha y del éxito».

Los ensayos de Cioran sugieren, a buen seguro, que no es probable que el oficio del escritor proporcione este tipo de poder espiritual. En «Ventajas del exilio» y en el breve «Atrofia del verbo», describe cómo la vocación literaria, sobre todo del poeta, genera condiciones insuperables de falta de autenticidad. Podemos sufrir, pero cuando vertemos este sufrimiento en la literatura, el resultado es «una acumulación de confusiones, un exceso de horrores, de escalofríos que pasan de moda. No se puede renovar continuamente el Infierno, cuya característica específica es la monotonía…».

Es difícil probar si la vocación del filósofo está menos comprometida. (La razón agoniza tanto en la filosofía como en el arte, dice Cioran en «El estilo como aventura».) Pero al menos la filosofía, debe de pensar Cioran, mantiene pautas de decoro un poco más elevadas. Puesto que

no lo tienta el mismo tipo de fama o de recompensas emocionales que pueden recaer sobre el poeta, el filósofo posiblemente está en condiciones de comprender y respetar mejor la modestia de lo inefable.

Cuando Cioran describe la filosofía de Nietzsche como «una suma de actitudes» —que los estudiosos escudriñan erróneamente en busca de las constantes que el filósofo rechazó— está claro que acepta como propio el canon nietzscheano, con su crítica de la «verdad» como sistema y coherencia.

En «Carta sobre algunas aporías», Cioran se refiere a «las estupideces inherentes al culto de la verdad». La implicación, en este caso y en otros, es que lo que dice el filósofo auténtico no es algo «verídico» sino más bien algo necesario o liberador. Porque «la verdad» se identifica con la despersonalización.

Una vez más, aflora con patente nitidez la línea de pensamiento que va de Nietzsche a Cioran. Y para ambos escritores, la crítica de la «verdad» está estrechamente asociada con la actitud respecto de la «historia».

Así, no se entiende por qué Nietzsche impugna el valor de la verdad en general y la utilidad de la verdad histórica en particular si no se capta la relación que existe entre ambos conceptos. Nietzsche no rechaza el pensamiento histórico porque sea falso. Al contrario, hay que rechazarlo porque es verídico: se trata de una verdad enervante que es necesario expulsar para abrir paso a una orientación más comprehensiva para la conciencia humana.

Como dice Cioran en «La tentación de existir»: «La historia es solo una manera de ser insustancial, la forma más efectiva de nuestra infidelidad a nosotros mismos, una negativa metafísica». Y en «Pensar contra sí mismo» se refiere a la «historia, la agresión del hombre contra sí mismo».

Si bien es cierto que la impronta de Nietzsche aparece tanto en la forma

del pensamiento de Cioran como en sus principales actitudes, en lo que más se parece a Nietzsche es en su temperamento. Es el temperamento o estilo personal que comparte con Nietzsche lo que explica los nexos que existen en la obra de Cioran entre elementos tan dispares como: el énfasis en la intensidad de una vida espiritual ambiciosa; el proyecto de alcanzar el autodominio mediante el «pensar contra sí mismo»; la reiterada temática nietzscheana de la fuerza contra la debilidad, de la salud contra la enfermedad; el feroz y a veces estridente despliegue de ironía (muy distinto de la interacción casi sistemática y dialéctica de la ironía y la seriedad que se observa en los escritos de Kierkegaard); la preocupación por la lucha contra la trivialidad y el tedio; la actitud ambivalente respecto de la vocación poética; la atracción seductora, pero al fin resistida, que ejerce la conciencia religiosa; y, desde luego, la hostilidad hacia la historia y hacia la mayoría de los aspectos de la vida «moderna».

Lo que falta en la obra de Cioran es algo comparable al esfuerzo heroico de Nietzsche por superar el nihilismo (la doctrina de la eterna repetición).

Y en lo que más se diferencia Cioran de Nietzsche es en que no lo acompaña en su crítica al platonismo. Nietzsche, que despreciaba la historia pero vivía obsesionado por el tiempo y la mortalidad, seguía rechazando todo lo que se remontara a la retórica que había ideado Platón para trasponer los límites del tiempo y la muerte, y en verdad puso todo su empeño en desenmascarar lo que él interpretaba como el fraude esencial y la mala fe implícitas en la trascendencia intelectual platónica. Aparentemente, los argumentos de Nietzsche no han convencido a Cioran. Todos los venerables dualismos platónicos resurgen en los escritos de Cioran, quien los utiliza como vínculos esenciales de la argumentación sin algo más que un atisbo ocasional de reticencia irónica. Así nos encontramos con los antagonismos: tiempo-eternidad, mente-cuerpo, espíritu-materia; y con otros más modernos: vida-Vida, y ser-existencia. Resulta difícil determinar hasta qué punto es seria la intención con que se plantean estos dualismos.

¿La presencia de los mecanismos platónicos en el pensamiento de

Cioran podría interpretarse como un código estético? ¿O acaso como una terapia moral? Pero la crítica de Nietzsche al platonismo seguiría vigente e incontestada.

La única personalidad del mundo de las letras angloestadounidenses que se ha embarcado en una empresa teórica comparable, por su fuerza y envergadura intelectual, a la de Cioran es John Cage.

Cage, que también es un pensador inmerso en la tradición post y antifilosófica del discurso entrecortado y aforístico, comparte con Cioran la repulsión hacia la «psicología» y la «historia», y la consagración a la transposición radical de los valores. Pero aunque el pensamiento de Cage es comparable al de Cioran por su envergadura, interés y energía, también encierra drásticos contrastes con él. A partir de lo que se puede interpretar como una descomunal diferencia de temperamento, Cage imagina un mundo en que la mayoría de los problemas y deberes de Cioran sencillamente no existen. El universo del discurso de Cioran está ocupado por los temas de la enfermedad (individual y social), el atascamiento, el sufrimiento y la mortalidad. Lo que ofrecen sus ensayos es un diagnóstico y, si no una terapia concreta, sí al menos un manual de buen gusto espiritual que podría ayudarnos a evitar que la vida se convierta en un objeto, en una cosa. El universo del discurso de Cage —no menos radical y espiritualmente ambicioso que el de Cioran— se niega a admitir estos temas.

En franca oposición al elitismo implacable de Cioran, Cage concibe un mundo del espíritu totalmente democrático, un mundo de «actividad natural» en el cual «se entiende que todo está limpio: la suciedad no existe». En franca oposición a las pautas barrocas de Cioran sobre el buen y el mal gusto en cuestiones intelectuales y morales, Cage afirma que ni el uno ni el otro existen. En franca oposición al criterio de Cioran sobre el error y la decadencia y la (posible) redención de los actos personales, Cage propone la posibilidad perenne de un comportamiento desprovisto de errores, que solo depende de nuestra voluntad. «El error es una ficción, carece de realidad concreta. Para

componer una música desprovista de errores basta no pensar en causa y efecto. Cualquier otro tipo de música siempre contiene errores. En otras palabras, no existe una fractura entre el espíritu y la materia». Y en otro pasaje del mismo libro del que he extraído estas citas, *Silencio*, Cage dice: «¿Cómo podemos hablar de error cuando está convenido que "psicología nunca más"?». En franca oposición al objetivo de la adaptabilidad y la agilidad intelectual infinitas que postula Cioran (cómo hallar la posición ventajosa correcta, el lugar apropiado para situarse en un mundo traicionero), Cage propone para nuestra experiencia un mundo en el cual nunca es preferible hacer algo distinto de lo que estamos haciendo u ocupar un lugar distinto del que ocupamos. «Es sencillamente irritante —afirma— pensar que nos gustaría estar en otra parte. Ahora estamos aquí».

Lo que se aclara, en el contexto de esta comparación, es hasta qué punto Cioran rinde culto a la voluntad y a su capacidad para transformar el mundo. Cotéjese con lo que dice Cage: «Limitaos a seguir la política de no hacer nada, y las cosas se transformarán por sí solas». Las ideas diferentes que pueden provenir del rechazo radical de la historia saltan a la vista cuando se piensa primeramente en Cioran y después en Cage, que escribe: «Ser y ser el presente. ¿Implicaría ello una repetición? Solo si pensáramos que somos sus propietarios, pero como no lo somos, el presente es libre y nosotros también».

Al leer a Cage, comprendemos hasta qué punto Cioran sigue atrapado entre las premisas de la conciencia historicista; de qué manera inevitable continúa repitiendo estos gestos a pesar de lo mucho que anhela trascenderlos. Por tanto, el pensamiento de Cioran está necesariamente a mitad de camino entre la angustiada repetición de dichos gestos y su genuina búsqueda de un nuevo valor para ellos. Quizá, si deseamos hallar un nuevo valor unificado, deberíamos buscarlo en aquellos pensadores como Cage que son capaces de arrojar por la borda una dosis mucho mayor de la angustia heredada y la complejidad de esta civilización, sin que importe demasiado determinar si lo consiguen gracias a su vigor intelectual o a su insensibilidad espiritual. Las especulaciones de Cioran, vehementes y expuestas con

gran tensión, resumen brillantemente las premuras declinantes del pensamiento occidental, pero no nos brindan ningún alivio que no sea el que emana de las considerables satisfacciones de la comprensión. Por supuesto, la intención de Cioran no consiste precisamente en brindar alivio. Lo que él se propone es diagnosticar. Es posible que para encontrar alivio debamos renunciar al orgullo de saber y sentir tanto… orgullo local que a estas alturas nos ha costado a todos un precio espantoso.

Novalis escribió que la «filosofía es propiamente añoranza; el deseo de estar en todas partes como en casa». Para que la mente humana pueda estar en todas partes como en casa, debe renunciar finalmente a su orgullo local «europeo» para reemplazarlo por otra cosa que parecerá extrañamente desprovista de sentimiento y simplista en lo intelectual. «Lo único que hace falta —dice Cage con su propia ironía devastadora— es contar con un espacio de tiempo vacío y dejar que actúe con su propiedad magnética».

DE *LA CONCIENCIA UNCIDA A LA CARNE*: CIORAN

30/6/75 [*París*]

Cioran (5.30 a la medianoche) —

La única vida aceptable es un fracaso («un échec»)

Las únicas ideas interesantes son las herejías

Sartre es un bebé — lo admiro y lo desprecio — no tiene sentido de la tragedia, del sufrimiento

Darse más de un año es una hubris que merece castigo

Après un certain age, tout craque [*«Después de alcanzar una determinada edad, todo se desmorona»*]

Lo único que merece la pena en la vida son los momentos de éxtasis

No es lo que haces, es lo que eres
Dos temas de conversación tienen interés: las ideas metafísicas y el chisme, la anécdota

La escritura como higiene

El intelectual libre: profesores sin alumnos, sacerdotes sin congregaciones, sabios sin comunidades

LA MENTE COMO PASIÓN

> No puedo ser modesto; demasiadas cosas me queman; las viejas soluciones caen en pedazos, nada se ha hecho aún con las nuevas. Así comienzo por doquier al mismo tiempo, como si tuviera un siglo delante de mí.
>
> ELIAS CANETTI, 1943

El discurso que Elias Canetti pronunció en Viena en ocasión de los cincuenta años de Hermann Broch, en noviembre de 1936, expone intrépidamente algunos de los temas característicos de Canetti y es uno de los más bellos homenajes que un escritor haya rendido jamás a otro. Semejante homenaje crea los términos de una sucesión. Cuando Canetti encuentra en Broch los atributos necesarios de un gran escritor —es original, resume su época, se opone a su época— está delineando las normas con las que él mismo se ha comprometido. Cuando saluda a Broch por alcanzar los cincuenta (Canetti tenía entonces treinta y uno) y llama a esto la mitad de lo que debería ser una vida humana, confiesa ese odio a la muerte y anhelo de longevidad que es como la firma de su obra. Cuando elogia el carácter insaciable de Broch, evocando su visión de un estado del espíritu sin grilletes, Canetti está declarando un apetito no menos ferviente por su parte. Y por la magnanimidad del escritor como noble adversario de su época: el escritor como noble admirador.

Su elogio de Broch revela mucho acerca de la pureza de la posición moral y de la intransigencia a las que aspira Canetti y su deseo de modelos poderosos, hasta abrumadores. Escribiendo en 1965, Canetti evoca los paroxismos de admiración que sintió hacia Karl Kraus durante los años veinte, siendo estudiante en Viena, para defender el

valor para un escritor serio de ser, al menos por un tiempo, siervo de la autoridad de otro: el ensayo sobre Kraus es, en realidad, acerca de la ética de la admiración. Le encanta ser desafiado por enemigos dignos (Canetti cuenta con algunos «enemigos» —Hobbes y Maistre— entre sus escritores predilectos); ser fortalecido por una norma inalcanzable y humillante. Acerca de Kafka, la más insistente de sus admiraciones, observa: «Se vuelve uno bueno al leerlo, pero sin enorgullecerse de ello».

Tan completa es la relación de Canetti con el deber y el placer de admirar a otros, tan quisquilloso es su sentido de la vocación de escritor, que humildad —y orgullo— le comprometen en extremo, de una manera característicamente impersonal. Le preocupa ser alguien que él pueda admirar. Esta es una de las preocupaciones principales de *La provincia del hombre*, selección de Canetti de los apuntes que realizó entre 1942 y 1972, tiempo durante la mayor parte del cual estuvo preparándose y escribiendo su gran libro *Masa y poder* (1960). En estos apuntes Canetti está apoyándose constantemente en el ejemplo de los grandes muertos, identificando la necesidad intelectual de todo lo que emprende, revisando su temperatura mental, estremeciéndose de terror en la medida en que las hojas se van desprendiendo del calendario.

Otros rasgos acompañan al de ser un admirador confiado y generoso: el temor de no ser lo bastante insolente o ambicioso, la impaciencia con lo meramente personal (una señal de una poderosa personalidad, como dice Canetti, es el amor a lo impersonal) y la aversión a la lástima de sí mismo. En el primer volumen de su autobiografía, *La lengua salvada* (1977), lo que Canetti escoge decir acerca de su vida presenta a aquellos a quienes admiró, de quienes aprendió. Canetti relata con ardor cómo las cosas funcionaron en su favor, no en contra de él. Su historia es la de una liberación: un espíritu —un lenguaje—, una lengua que ha sido «salvada» para recorrer el mundo.

Ese mundo tiene una compleja geografía mental. Nacido en 1905, en una vasta familia sefardita, radicada por entonces en Bulgaria (su padre

y sus abuelos paternos procedían de Turquía), Canetti tuvo una niñez rica en desplazamientos. Viena, donde sus padres habían ido a la escuela, era la capital mental de todos los demás lugares, que incluían Inglaterra, donde su familia se trasladó cuando Canetti tenía seis años; Lausana y Zúrich, donde recibió parte de su educación escolar; y ciertos viajes a Berlín a finales de los años veinte. Fue a Viena donde su madre llevó a Canetti y a sus dos hermanos menores después de morir su padre en Manchester en 1912, y de donde Canetti emigró en 1931 para pasar un año en París y luego trasladarse a Londres, donde ha vivido desde entonces. Solo en el exilio, ha notado, se da uno cuenta de cuánto «el mundo siempre ha sido un mundo de exilios»: observación característica, ya que priva a su situación de algo de su particularidad. Canetti tiene, casi por derecho de nacimiento, la relación fácilmente generalizada del escritor exiliado con el lugar: un lugar es un idioma. Y conocer muchos idiomas es una manera de afirmar que muchos lugares son territorio propio. El ejemplo de la familia (su abuelo paterno se jactaba de conocer diecisiete idiomas), la mezcla local (en la ciudad portuaria del Danubio donde nació, dice Canetti, se podía oír hablar siete y ocho idiomas cada día) y la velocidad de su infancia, todo le facilitó una ávida relación con el idioma. Vivir era adquirir idiomas —los suyos eran el ladino, el búlgaro, el alemán (idioma que sus padres hablaban entre sí), el inglés, el francés— y estar «por doquier».

Que el alemán llegara a ser el idioma de su espíritu confirma el desarraigo de Canetti. Piadosos tributos a la inspiración de Goethe escritos en sus apuntes mientras las bombas de la Luftwaffe caían sobre Londres («Si, pese a todo, yo sobrevivo, se lo deberé a Goethe») son testimonio de esa lealtad a la cultura alemana que siempre haría de él un extraño en Inglaterra —ha pasado ahora bastante más de la mitad de su vida allí— y que Canetti tiene el privilegio y la carga de comprender, como judío que es, como el más alto cosmopolitismo. Continuaría escribiendo en alemán «porque soy judío», anotó en 1944. Con esta decisión, que no fue la tomada por la mayoría de los intelectuales judíos que se refugiaron de Hitler, Canetti escogió permanecer limpio de odio, hijo agradecido de la cultura alemana, que

desea ayudar a hacer de ella algo que continuemos admirando. Y lo ha logrado.

Se dice que Canetti sirvió de modelo a Iris Murdoch para el personaje de Mischa Foz, el filósofo que aparece en varias de sus primeras novelas, como en *Huyendo del encantador* (dedicada a Canetti), un personaje cuya audacia y superioridad sin esfuerzo son un enigma para sus íntimos amigos.[10] Hecho desde el exterior, este retrato indica cuán exótico debe de parecerle Canetti a sus admiradores ingleses. El artista que también es polímata (o viceversa) y cuya vocación es la sabiduría no es una tradición que tenga un hogar en el idioma inglés, por muchos que sean los exiliados, con gran cultura, de las más implacables tiranías de este siglo que han llevado su cultura sin par, sus proyectos no disimulados de grandeza a las más modestamente alimentadas islas de habla inglesa, grandes y pequeñas, situadas cerca de la catástrofe europea.

Los retratos realizados desde el interior, con o sin las punzantes inflexiones del exilio, han hecho familiar el modelo del intelectual itinerante. Es un judío (pues el tipo es masculino, desde luego), o se parece a un judío; policultural, inquieto, misógino; coleccionista, dedicado a la autotrascendencia, despreciador de los instintos; abrumado por el peso de los libros y elevado por la euforia del conocimiento. Su verdadera tarea no es ejercer su talento para la explicación sino, al ser testigo de su época, fijar las normas más grandes y edificantes de desesperación. Como recluso excéntrico, es una de las grandes realizaciones de la vida y las letras de la imaginación del siglo XX, un héroe genuino, en el disfraz de un mártir. Aunque retratos de esta figura han aparecido en cada literatura europea, algunos de los alemanes tienen una autoridad notable: *El lobo estepario*, ciertos ensayos de Walter Benjamin; o un notable vacío: la novela de Canetti, *Auto de fe* y, recientemente, las novelas de Thomas Bernhard, *Corrección* y *El reformador del mundo*.

Auto de fe —el título en alemán es *Die Blendung* («El deslumbramiento»)— pinta al recluso como un ingenuo, empapado en libros, que ha de soportar una epopeya de humillación. El apacible

soltero profesor Kien, renombrado sinólogo, vive seguro en su piso de una última planta, con sus veinticinco mil libros; libros sobre todos los temas, que alimentan un espíritu de incansable avidez. No sabe cuán horrible es la vida; no lo sabrá hasta verse separado de sus libros. Filisteísmo y mendacidad aparecen en la forma de una mujer, siempre el principio del antiespíritu en esta mitología del intelectual: el sabio recluido en el cielo se casa con su ama de llaves, personaje tan monstruoso como cualquiera de los que aparecen en los cuadros de George Grosz o de Otto Dix… y se ve arrojado al mundo.

Canetti relata que primero concibió *Auto de fe* —tenía entonces veinticuatro años— como uno de ocho libros, el principal personaje de cada uno de los cuales sería un monomaníaco y todo el ciclo se llamaría «Comedia humana de la locura». Pero solo escribiría la novela del «bibliómano» (como se llamó Kien en las primeras redacciones) y no, por ejemplo, las novelas acerca del fanático religioso, del coleccionista o del visionario de la tecnología. En la forma de un libro acerca de un lunático —es decir, como hipérbole—, *Auto de fe* nos ofrece tópicos habituales acerca de intelectuales sin conocimiento del mundo, fáciles de engañar, y está animado por un odio a las mujeres excepcionalmente inventivo. Es imposible no considerar el trastorno de Kien como una variación de las exageraciones más queridas del autor. «La limitación a un particular, como si lo fuera todo, es demasiado despreciable», notó Canetti: *La provincia del hombre* está llena de confesiones similares, parecidas a las de Kien. El autor de las observaciones condescendientes acerca de las mujeres, conservadas en estos apuntes, se habría divertido haciendo fábulas con los detalles de la delirante misoginia de Kien. Y no podemos dejar de suponer que algunas de las prácticas de trabajo de Canetti fueron evocadas en el relato de la novela acerca de un prodigioso sabio ejerciendo sus obsesiones, en medio de un mar de manías y esquemas de orden. En realidad, nos sorprendería saber que Canetti no tiene una biblioteca numerosa, docta, pero no especializada, de las dimensiones de la de Kien. Esta clase de biblioteca no tiene nada que ver con ese coleccionar de libros que Benjamin ha descrito memorablemente, que es una pasión

por los libros como objetos materiales (libros raros, primeras ediciones). Es, antes bien, la materialización de una obsesión cuyo ideal es meterse los libros dentro de la cabeza; la verdadera biblioteca tan solo es un sistema mnemónico. Así, Canetti coloca a Kien ante su escritorio, componiendo un sesudo artículo sin volver una sola página de sus libros, salvo en su cabeza.

Auto de fe dibuja las etapas de la locura de Kien como tres relaciones entre «cabeza» y «mundo»: Kien encerrado con sus libros como «una cabeza sin mundo»; flotando en la ciudad bestial, «un mundo sin cabeza»; llevado al suicidio por «un mundo en la cabeza». Y este lenguaje no solo era apropiado para el bibliómano demente; Canetti lo empleó después en sus apuntes para describirse a sí mismo, cuando llamó a su vida nada más que un intento desesperado de pensar en todo «de manera que se reúna en una cabeza y así vuelva a ser uno», afirmando la misma fantasía que había satirizado en *Auto de fe.*

La avidez heroica descrita así en sus apuntes es la misma meta que Canetti había proclamado a los dieciséis —«aprenderlo todo»— por la cual, relata en *La lengua salvada,* su madre lo llamó egoísta e irresponsable. Codiciar, anhelar, tener sed de algo: estas son relaciones apasionadas, pero también adquisitivas, con el conocimiento y la verdad; Canetti recuerda un tiempo en que, nunca sin escrúpulos, «hasta inventó excusas y razones elaboradas para tener libros». Cuanto más inmadura la avidez, más radicales las fantasías de arrojar la carga de los libros y de la cultura. *Auto de fe,* que termina cuando el bibliómano se inmola con sus libros, es la primera y más cruda de estas fantasías. Los escritos posteriores de Canetti muestran fantasías más caprichosas y prudentes de descargo. En un apunte escrito en 1951, leemos lo siguiente: «Su sueño: conocer todo lo que conoce y, sin embargo, no conocerlo».

Publicado en 1935 con aplausos de Broch, Thomas Mann y otros, *Auto de fe* fue el primer libro de Canetti (si no contamos una obra de teatro que escribió en 1932) y única novela, producto de un duradero amor a

la hipérbole y una fascinación por lo grotesco que en obras posteriores se volvió más estático, considerablemente menos apocalíptico. *El testigo oidor* (1974) es como un destilado abstracto de la novela-ciclo acerca de lunáticos que Canetti concibió cuando tenía más de veinte años. Este breve libro consta de rápidos esbozos de cincuenta formas de monomanías, de «personajes» como El Rondacadáveres, El Ráfaga, La Finolora, El Seudorretórico, El Rigepesares; cincuenta personajes sin trama. Los pocos nombres elegantes sugieren un grado insólito de timidez acerca de la invención literaria, pues Canetti es un escritor que cuestiona interminablemente, desde la posición aventajada del moralista, la posibilidad misma de hacer arte. «Si uno conoce mucha gente —había anotado años antes—, parece casi blasfemo inventar más».

Un año después de la publicación de *Auto de fe,* en su homenaje a Broch, Canetti cita la severa fórmula de Broch: «La literatura siempre es una impaciencia por parte del conocimiento». Pero los dones de paciencia de Broch eran lo bastante ricos para producir esas grandes y pacientes novelas, *La muerte de Virgilio* y *Los sonámbulos*, y para informar una inteligencia grandiosamente especulativa. Canetti se preocupaba por lo que podría hacerse con la novela, lo que indica la calidad de su propia impaciencia. Para Canetti, pensar es insistir; siempre se está ofreciendo opciones, afirmando y reafirmando su *derecho* a hacer lo que hace. Decidió embarcarse en lo que llama el «trabajo de una vida» y desapareció durante veinticinco años para incubar esa obra, no publicando nada después de 1938, cuando se fue de Viena (salvo una segunda obra de teatro), hasta 1960, cuando apareció *Masa y pode*r. «Todo —dice— entró en este libro.

Los ideales de paciencia de Canetti y su irreprimible sentido sobre lo grotesco se unen en sus impresiones de un viaje a Marruecos, *Las voces de Marrakesch* (1967). Las estampas del libro, de mínima supervivencia, presentan lo grotesco como una forma de heroísmo: un asno patéticamente esquelético con una enorme erección; y los más míseros de los pordioseros, niños ciegos mendigando y, algo atroz de imaginar, un fardo de color marrón que emite un solo sonido (*ae-ae-ae-aeae-ae-ae-*

ae), que es llevado diariamente a una plaza de Marrakesch para pedir limosna, y al que Canetti rinde un conmovedor y característico homenaje: «Me sentía orgulloso de aquel bulto porque estaba vivo».

La humildad es el tema de otra obra de este período, *El otro proceso de Kafka*, escrita en 1969, que trata la vida de Kafka como una ficción ejemplar y ofrece un comentario sobre ella. Canetti relata la prolongada calamidad del compromiso de Kafka con Felice Bauer (las cartas de Kafka a Felice acaban de publicarse) como una parábola acerca de la victoria secreta del que escoge el fracaso, del que «se retira del poder en cualquier forma en que aparezca». Nota con admiración que a menudo Kafka se identifica con pequeños animales débiles, y encuentra en Kafka sus propios sentimientos acerca de la renuncia al poder. De hecho, en la fuerza de su testimonio del imperativo ético de ponerse de parte del humillado y del impotente, parece estar más cerca de Simone Weil, otra gran experta en poder, a la que nunca menciona. La identificación de Canetti con los impotentes se halla fuera de la historia; sin embargo, el epítome de la impotencia no es para Canetti la gente oprimida, sino los animales. Canetti, que no es cristiano, no concibe ninguna intervención ni partidismo activo. Tampoco se resigna. Incapaz de insipidez ni de saciedad, Canetti propone el modelo de un espíritu que siempre reacciona, que siempre registra sacudidas y trata de superarse en ingenio.

La escritura aforística de sus apuntes es un conocimiento rápido, en contraste con el conocimiento lento destilado en *Masa y poder*. «Mi tarea —escribió en 1949, un año después de haber empezado a escribirlo— es mostrar cuán complejo es el egoísmo». Para ser un libro tan largo, es muy tenso. Su rapidez entra en conflicto con su tenacidad. El escritor un tanto laborioso y autoafirmativo que empezó a escribir un tomo que «agarrara a este siglo por el cuello» interfiere con y es interferido por un escritor conciso que es más juguetón, más desconcertado, más burlón.

Los apuntes son el género literario perfecto para un estudiante eterno, para alguien que no tiene tema o, antes bien, cuyo tema lo es «todo». Permite entradas de todas las extensiones, formas, grados de

impaciencia y de rudeza, pero su entrada ideal es el aforismo. La mayor parte de las entradas de Canetti toman los temas tradicionales del aforista: las hipocresías de la sociedad, la vanidad de los deseos humanos, el fraude del amor, las ironías de la muerte, el placer y la necesidad de la soledad y las complejidades de los propios procesos mentales. La mayoría de los grandes aforistas han sido pesimistas, proveedores de escarnio para la insensatez humana. («Los grandes escritores de aforismos se leen como si se hubiesen conocido bien unos a otros», había observado Canetti.) El pensamiento aforístico es informal, insociable, antagónico, orgullosamente egoísta. «Se necesitan amigos sobre todo para volverse descarado, es decir, más uno mismo», escribe Canetti: he aquí el tono auténtico del aforista. El apunte contiene ese ego idealmente descarado y eficiente que construimos para enfrentarnos al mundo. Mediante la disyunción de ideas y observaciones, mediante la brevedad de su expresión, la ausencia de ilustración útil, el apunte hace del pensamiento algo ligero.

A pesar de tener mucho del temperamento del aforista, Canetti es todo menos un *dandy* intelectual. (Es lo opuesto de, digamos, Gottfried Benn.) En realidad, el gran límite de la sensibilidad de Canetti es la ausencia del rasgo más ligero del esteta. Canetti no muestra amor al arte como tal. Tiene su lista de grandes escritores, pero no figuran en su obra la pintura, el teatro, el cine, la danza o los otros hechos familiares de la cultura humanista. Canetti parece estar por encima de las ideas de «cultura» o de «arte». Y por eso, no ama nada de lo que el espíritu fabrica. Por consiguiente, en sus escritos hay poca ironía. Nadie tocado por la sensibilidad estética habría anotado, severamente, «lo que a menudo me fastidia de Montaigne es lo extenso de las citas». No hay nada en el temperamento de Canetti que pudiera responder al surrealismo, para hablar tan solo de la opción moderna más persuasiva para el esteta. Tampoco fue tocado por la tentación de la izquierda.

Dedicado ilustrado, describe el objeto de su lucha como la única fe que dejó intacta la Ilustración, «la más ridícula de todas, la religión del poder». Este es el rasgo de Canetti que nos recuerda a Karl Kraus, para quien la vocación ética es una protesta interminable. Pero ningún

escritor tiene menos de periodista que Canetti. Protestar contra el poder, el poder como tal; protestar contra la muerte (es uno de los grandes enemigos de la muerte en la literatura): estos son objetivos amplios, enemigos casi invisibles. Canetti describe la obra de Kafka como una «refutación» del poder y esta es la meta de Canetti en *Masa y poder*; sin embargo, toda su obra tiende a ser una refutación de la muerte. Una refutación parece significar para Canetti una insistencia. Canetti insiste en que la muerte realmente es inaceptable; inasimilable, porque es lo que está fuera de la vida; injusta, porque limita la ambición y la insulta. Se niega a entender la muerte, como lo sugirió Hegel, como algo dentro de la vida, como la *conciencia* de la muerte, finitud, mortalidad. Respecto a la muerte, Canetti es un materialista irredento, horrorizado, e incansablemente quijotesco. «Aún no he logrado hacer nada contra la muerte», escribió en 1960.

En *La lengua salvada,* Canetti se apresura a hacer justicia a cada uno de sus maestros, que es una manera de mantener vivo a alguien. De manera típica, Canetti también intenta esto literalmente. Desplegando su habitual renuencia a dejarse reconciliar con la extinción, Canetti recuerda a un profesor de un internado y concluye: «En caso de que aún esté hoy en el mundo, a los noventa o los cien, me gustaría que supiera que me inclino ante él».

El primer volumen de su autobiografía está dominado por la historia de una admiración profunda: la de Canneti por su madre. Es el retrato de una de las grandes madres-maestras, celosa de la alta cultura europea, confiadamente en acción antes del tiempo que convirtió semejante madre en una egoísta tirana y semejante hijo en un «superdotado», para utilizar el nombre filisteo que expresa el actual desdén a la precocidad y el ardor intelectual.

«Mi madre, cuya mayor veneración era para los grandes escritores», era la primera admiradora y una apasionada e implacable promotora de sus propias admiraciones. La educación de Canetti consistió en la inmersión en libros y en su ampliación mediante la conversación. Había

lecturas en voz alta por las noches, conversaciones tempestuosas acerca de todo lo que leían, acerca de los escritores que habían convenido en reverenciar. Muchos descubrimientos se hicieron por separado, pero tenían que admirar al unísono, y se discutía una divergencia en lacerantes debates hasta que uno de los dos cedía. La política de admiración de su madre creó un mundo tenso, definido por lealtades y traiciones. Cada nueva admiración podía poner la propia vida en cuestión. Canetti describe a su madre distraída y exaltada durante una semana después de escuchar *La pasión según san Mateo*, y finalmente llorando porque teme que Bach haya hecho que desee tan solo escuchar música y «haya acabado con los libros». Canetti, de trece años, la consuela y le asegura que aún querrá leer.

Presenciando los vaivenes de su madre y sus furiosas contradicciones de carácter, «con asombro y admiración», Canetti no subestima su crueldad. De manera bastante ominosa, el escritor favorito de su madre durante un largo tiempo fue Strindberg; en otra generación, probablemente habría sido D. H. Lawrence. El hincapié de ella en «la formación del carácter» a menudo llevó a esta furiosa lectora a reñir a su estudioso hijo por seguir un «conocimiento muerto»; por evitar la «dura» realidad, por dejar que los libros y las conversaciones le hagan «afeminado». (Ella despreciaba a las mujeres, nos dice Canetti.) Nos relata cuán aniquilado por ella se sintió a veces y luego convierte esto en una liberación. Al afirmar en sí mismo la capacidad de compromiso apasionado de su madre, decidió rebelarse contra lo febril de sus entusiasmos, contra la enorme exclusividad de su avidez. Paciencia («una paciencia monumental»), constancia y universalidad de interés se convirtieron en sus metas. El mundo de su madre no contenía animales; tan solo grandes hombres; el de Canetti contendría las dos cosas. Ella solo se interesa por la literatura y odia la ciencia; a partir de 1924 él estudiará química en la Universidad de Viena y obtendrá su doctorado en 1929. Ella se burla de su interés por los pueblos primitivos; Canetti confesará, mientras se prepara a escribir *Masa y poder*: «Sería la meta de mi vida llegar a conocer todos los mitos de todos los pueblos».

Canetti rechaza el papel de víctima. Hay una gran caballerosidad en

el retrato de su madre. También refleja algo parecido a una política del triunfalismo: un terco rechazo de la tragedia, del sufrimiento irremediable, que parece relacionado con su rechazo de la finitud, de la muerte, y del que proviene gran parte de la energía de Canetti: su incontenible capacidad de admiración y entusiasmo, y su civilizado desprecio por el lamento.

La madre de Canetti no era efusiva: la más ligera caricia era todo un acontecimiento. Pero su charla —debatiendo, intimidando, narrando su vida— era incontenible, torrencial. Con el idioma, Canetti dio su «primer paso independiente» de su madre: aprender el alemán suizo (ella odiaba los dialectos «vulgares») cuando se fue a un internado, a los catorce años de edad. Y por medio del idioma permaneció conectado con ella: escribió una tragedia en verso, en latín, en cinco actos (incluía una traducción interlineal alemana, en beneficio de ella, lo cual hizo que llenara 121 páginas), que le dedicó y envió, pidiéndole un comentario detallado.

Canetti parece impaciente por enumerar las muchas habilidades que debe al ejemplo y la enseñanza materna, incluso las que desarrolló por oponerse a ella y que también cuenta, generosamente, como sus dones: obstinación, independencia intelectual, rapidez de pensamiento. También supone que la vivacidad del ladino, que él había hablado siendo niño, le ayudó a pensar con rapidez. (Para el niño precoz, el pensamiento es una especie de velocidad.) Canetti nos da un complejo relato de ese extraordinario proceso que es el aprendizaje para un niño intelectualmente precoz: más pleno e instructivo que, por ejemplo, la *Autobiografía* de Mill o *Las palabras* de Sartre. Y es que la capacidad de Canetti como admirador refleja su incansable capacidad para el aprendizaje; el primero no puede ser profundo sin el segundo. Como discípulo excepcional, Canetti tiene una irreprimible lealtad a los maestros, a lo que hacen bien aun cuando (o especialmente cuando) lo hagan inadvertidamente. El profesor de su internado ante el que hoy «se inclina» se ganó su homenaje siendo brutal durante una visita a un matadero. Obligado por él a presenciar algo particularmente sangriento, Canetti aprendió que la muerte de animales era algo «que

yo no había sido hecho para tolerar». Su madre, incluso en los momentos en que se mostraba brutal, siempre estaba nutriendo su flagrante estado de alerta con sus palabras. Dice Canetti, orgullosamente, «me parece peligroso el conocimiento mudo».

Canetti afirma ser un «oidor» antes que un «vidente». En *Auto de fe,* Kien practica el andar a ciegas, porque ha descubierto que «la ceguera es un arma contra el tiempo y el espacio; nuestro ser es una vasta ceguera». Particularmente en sus obras desde *Masa y poder* —como las didácticamente intituladas *Las voces de Marrakesch*, *El testigo oidor*, *La lengua salvada*— Canetti subraya el órgano del moralista, el oído, y desdeña el ojo (continuando con variaciones del tema de la ceguera). Oír, hablar y respirar son elogiados cada vez que hay en juego algo importante, aunque sea solo en forma de metáfora del oído, la boca (o la lengua) y la garganta. Cuando Canetti observa que «el pasaje *más sonoro* de la obra de Kafka habla de esta culpa con respecto a los animales», el adjetivo mismo es una forma de insistencia.

Lo que se oye son voces, de las que el oído es un testigo. (Canetti no habla de música ni, en realidad, de ningún arte que sea no verbal.) El oído es el sentido atento, más humilde, más pasivo, más inmediato, menos discriminador que el ojo. El repudio del ojo por Canetti es un aspecto de lo lejos que está de la sensibilidad del esteta, que suele afirmar los placeres y la sabiduría de lo visual; es decir, de la superficie. Dar la soberanía a lo visual; es decir, a la superficie. Dar la soberanía al oído es un tema notorio, conscientemente arcaizante, de las últimas obras de Canetti. Implícitamente, está reafirmando la brecha arcaica entre la cultura hebrea y la griega, entre la cultura del oído y la cultura del ojo y lo moral versus lo estético.

Canetti equipara el conocer con el oír, y el oír con oírlo todo y aún ser capaz de responder. Las impresiones exóticas acopiadas durante su estancia en Marrakesch quedan unificadas por la cualidad de atención a «voces» que Canetti trata de provocar en sí mismo. La atención es el tema formal del libro. Encontrando pobreza, miseria y deformidad,

Canetti decide oír, es decir, prestar verdadera atención a las palabras, a los gritos y los sonidos inarticulados «en el margen de lo vivo». Su ensayo sobre Kraus retrata a alguien a quien Canetti considera ideal, tanto como oidor cuanto como voz. Canetti dice que a Kraus lo rondaban voces; que su oído estaba constantemente abierto; que el «verdadero Karl Kraus era el *orador*». Describir a un escritor como una voz se ha vuelto un lugar tan común que es posible pasar por alto la fuerza —y la literalidad característica— de lo que quiere decir Canetti. Para Canetti, la voz representa una presencia irrefutable. Tratar a alguien como una voz es conceder autoridad a esa persona; afirmar que se oye significa que se oye lo que se debe oír.

Como el sabio de un cuento de Borges que mezcla la erudición real con la imaginaria, Canetti tiene una afición a las mezclas caprichosas del conocimiento, clasificaciones excéntricas y briosos cambios de tono. Así, *Masa y poder* —en alemán, *Masse und Macht*— ofrece analogías de la fisiología y la zoología para explicar el mando y la obediencia; y acaso cuando más original se muestra es cuando extiende la idea de masa a unidades colectivas, no compuestas de seres humanos, que recuerdan a la masa, son «sentidas como masa», que «son su símbolo en el mito, el sueño, el habla y el canto». (Entre tales unidades —en el ingenioso catálogo de Canetti— se encuentra el fuego, la lluvia y los dedos de la mano, el enjambre de abejas, los dientes, el bosque, las serpientes del *delirium tremens*.) Gran parte de *Masa y poder* depende de las imágenes latentes o inadvertidas de ciencia ficción de las cosas, o de partes de cosas, que se vuelven macabramente autónomas; de impredecibles movimientos, ritmos, volúmenes. Canetti convierte el tiempo (la historia) en espacio, en el que un misterioso despliegue de entes biomorfos —las diversas formas de la Gran Bestia, la Masa— se divierten. La masa se mueve, vomita, crece, se expande, se contrae. Sus opciones llegan por parejas: dice Canetti que las masas son rápidas y lentas, rítmicas y estancadas, abiertas y cerradas. La manada (otra versión de la masa) se lamenta, saquea, es tranquila, es interior o

exterior.

Como descripción de la psicología y estructura de la autoridad, *Masa y poder* se remite a la charla decimonónica acerca de las multitudes para exponer su poética de la pesadilla política. La condena de la Revolución francesa y después de la Comuna, fue el mensaje de los libros del siglo XIX sobre las multitudes (eran tan comunes como hoy están pasados de moda), desde el *Memoirs of Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds* (1841, *Imaginaciones muy populares y la locura de las multitudes*) de Charles Mackay, hasta *Psicología de las multitudes* (1895, *Psychologie des foules*) de Le Bon, libro que Freud admiró, y *La revolución francesa y la psicología de las revoluciones* (1912, *La Révolution française et le pshychologie des révolutions*). Pero mientras que los escritores anteriores se habían contentado con afirmar la patología de la muchedumbre y con moralizar acerca de ella, Canetti se propone explicar, explicar exhaustivamente, por ejemplo, el carácter destructivo de la multitud («a menudo mencionada como su cualidad más notoria», dice) con sus paradigmas biomórficos. Y a diferencia de Le Bon, que establecía un argumento contra la revolución y en pro del *statu quo* (considerado por Le Bon como la dictadura menos opresiva), Canetti nos ofrece una lección contra el poder mismo.

Entender el poder considerando a la multitud, en detrimento de ideas como «clase» o «nación», es, precisamente, insistir en una comprensión ahistórica. No se menciona a Hegel ni a Marx, no porque Canetti tenga tanta confianza en sí mismo que no se digne dejar caer los nombres habituales, sino porque las implicaciones del argumento de Canetti son marcadamente antihegelianas y antimarxistas. Su método ahistórico y su temperamento político conservador acercan a Canetti más a Freud, aunque en ningún sentido sea freudiano. Canetti es lo que habría sido Freud de *no* ser psicólogo: utilizando muchas fuentes que fueron de importancia para Freud —la autobiografía del psicótico juez Schreber, material sobre antropología y la historia de las religiones antiguas, la teoría de la multitud de Le Bon— llega a conclusiones enteramente distintas acerca de la psicología de grupo y la formación del ego. Como Freud, Canetti tiende a encontrar el prototipo del comportamiento

multitudinario (es decir, irracional) en la religión y gran parte de *Masa y poder* es en realidad un discurso racionalista acerca de la religión. Por ejemplo, lo que Canetti llama el rebaño quejumbroso no es más que otro nombre para las religiones del lamento, de las que nos da un deslumbrante análisis, contrastando los ritmos lentos de la piedad y el ritual católico (que expresan el perenne temor de la Iglesia a la muchedumbre abierta) con las lamentaciones frenéticas de la secta chiita del islam.

También como Freud, Canetti disuelve la política en la patología, tratando a la sociedad como actividad mental —bárbara, desde luego— que hay que descifrar. Se traslada así, sin cambiar de paso, de la idea de la masa al «símbolo masa» y analiza el agrupamiento social y las formas de comunidad como transacciones de símbolos de masa. Parece que se ha llegado a algún giro final de su argumento cuando Canetti pone en su lugar a la Revolución francesa, encontrando la revolución menos interesante como erupción de lo destructivo que como «símbolo nacional de masa» para los franceses.

Para Hegel y sus sucesores, lo histórico (hogar de la ironía) y lo natural son dos procesos radicalmente distintos. En *Masa y poder*, la historia es «natural». Canetti arguye hacia la historia, no desde ella. Primero viene la descripción de la masa; luego, como ilustración, la sección llamada «Masa e Historia». Se utiliza la historia tan solo para aportar ejemplos: un uso rápido. Canetti es parcial hacia los pueblos sin historia (en el sentido hegeliano) y trata las anécdotas antropológicas como si tuvieran el mismo valor ilustrativo de un hecho que ocurriera en una sociedad históricamente avanzada.

Masa y poder es un libro excéntrico, hecho literalmente excéntrico por su ideal de «universalidad», que lleva a Canetti a evitar la referencia obvia: Hitler. Aparece indirectamente en la importancia central que Canetti atribuye al caso del juez Schreber. (He aquí la única referencia de Canetti a Freud, en una discreta nota de pie de página, donde Canetti dice que si Freud hubiese vivido un poco más habría podido ver los engaños paranoicos de Schreber de una manera más pertinente: como prototipo de la mentalidad política y específicamente

nazi.) Pero Canetti es genuinamente no eurocéntrico: una de sus grandes realizaciones como espíritu. Conocedor del pensamiento chino tanto como del europeo, del budismo y del islam como del cristianismo, Canetti disfruta con una notable libertad de los hábitos reductivos del pensamiento. Parece incapaz de valerse del conocimiento psicológico de manera reductiva; el autor del homenaje a Broch no pudo estar pensando en nada tan ordinario como los motivos personales. Y combate la más plausible reducción a lo histórico. «Mucho daría por librarme de mi hábito de contemplar históricamente al mundo», escribió en 1950, dos años después de comenzar a escribir *Masa y poder*.

Su protesta contra la mirada histórica no solo va dirigida contra el más plausible de los reduccionismos. También es una protesta contra la muerte. Pensar en la historia es pensar en los muertos y dejar que le recuerden a uno incesantemente que es mortal. El pensamiento de Canetti es conservador en el sentido más literal. Su pensamiento —él— no desea morir.

«Deseo sentir todo en mí antes de pensar en ello», escribió Canetti en 1943, y para esto, nos dice, necesita una vida larga. Morir prematuramente significa no haberse atiborrado suficientemente y, por tanto, no haber empleado su espíritu como puede. Es casi como si Canetti hubiese de mantener su conciencia en un permanente estado de avidez, de permanecer irreconciliado con la muerte. «Es maravilloso que nada se pierda en la mente —escribió también en sus apuntes, en el que debió de ser un momento no muy insólito de euforia—, y ¿no sería esta razón suficiente para vivir largamente, o aun por siempre?». Imágenes recurrentes de necesitar sentirlo todo dentro de sí mismo, de unificarlo todo en una cabeza, ilustran los intentos de Canetti por medio del pensamiento mágico y el clamor moral para «refutar» a la muerte.

Canetti ofrece cerrar un trato con la muerte. «¿Un siglo? ¡Míseros cien años! ¿Es demasiado para una intención seria?» Pero ¿por qué cien

años? ¿Por qué no trescientos? Como la heroína, de trescientos treinta y siete años, de *El caso Makropulos* (1922), de Karel Capek. En esta obra, un personaje (un «progresista» socialista) escribe las desventajas de un lapso normal de vida.

> ¿Qué puede hacer un hombre durante sus sesenta años de vida? ¿Qué goce tiene? ¿Qué puede aprender? No se vive lo bastante para recibir el fruto del árbol que se ha plantado; nunca se aprenderán todas las cosas que la humanidad ha descubierto antes de uno; no se completará la obra ni se dejará detrás el ejemplo; se morirá sin haber siquiera vivido. En cambio, una vida de trescientos años nos dejaría cincuenta años para ser niño y alumno; cincuenta años para conocer el mundo y ver todo lo que existe en él; cien años para trabajar en beneficio de todos; y luego, una vez adquirida toda la experiencia humana, otros cien años para vivir en la sabiduría, para gobernar, para enseñar y para dejar un ejemplo. ¡Oh!, ¡cuán valiosa sería la vida humana si durara trescientos años!

Suena como Canetti, pero Canetti no justifica su anhelo de longevidad aduciendo la mayor oportunidad para hacer buenas obras. Tan grande es el valor de la mente, que solo ella se usa para oponerse a la muerte. Como la mente es tan real para él, Canetti se atreve a desafiar a la muerte, y como el cuerpo es tan irreal, no ve nada desalentador en una longevidad extrema. Canetti está más que dispuesto a vivir como centenario; mientras fantasea, no pide lo que Fausto exigió, el retorno a la juventud, o lo que Emilia Makropulos recibió de su padre, alquimista, su prolongación mágica. La juventud no tiene ningún papel en las fantasías de inmortalidad de Canetti. Es la pura longevidad, la longevidad del espíritu. Simplemente se supone que el carácter tiene tanto en juego como el espíritu en la longevidad: Canetti pensó que «la brevedad de la vida nos hace malos». Emilia Makropulos sugiere que su longevidad nos haría peores:

> No se puede seguir amando durante trescientos años. Y no se puede seguir esperando, creando, contemplando las cosas durante trescientos años. Es insoportable. Todo se vuelve aburrido. Es aburrido ser malo y aburrido ser bueno […] Y entonces se comprende que nada existe realmente […] Se está tan cerca de todo. Se puede ver alguna razón en todo. Para uno, todo tiene algún

> valor, porque esos pocos años serán insuficientes para satisfacer el afán de goce […] Es repugnante pensar en lo feliz que es uno. Y se debe sencillamente a la ridícula coincidencia de que morirá pronto. Se toma un interés semejante al de un simio en todo.

Pero esta plausible condena es precisamente la que no puede admitir Canetti. No le perturba la posibilidad de que decaiga el apetito, de que se sacie el deseo, de que se devalúen las pasiones. Canetti no piensa en la descomposición de los sentimientos más que en la del cuerpo; tan solo en la persistencia del espíritu. Rara vez ha estado alguien tan en su medio en el espíritu, con tan poca ambivalencia.

Canetti es alguien que ha sentido de manera profunda la responsabilidad de las palabras y gran parte de su obra hace el esfuerzo de comunicar algo de lo que ha aprendido acerca de cómo prestar atención al mundo. No hay doctrina, pero hay mucho escarnio, urgencia, pesar y euforia. El mensaje de las pasiones del espíritu es pasión. «Trato de imaginar a alguien diciendo a Shakespeare, ¡Calma!», dice Canetti. Su obra defiende elocuentemente la tensión, el esfuerzo, la seriedad moral y amoral.

Pero Canetti no solo es otro héroe de la voluntad. De allí el inesperado último atributo de un gran escritor que encuentra en Broch: semejante escritor, dice, nos enseña cómo respirar. Canetti recomienda los escritos de Broch por su «rica provisión de experiencia en cuanto a la respiración». Fue el cumplido más profundo y extraño de Canetti y, por tanto, uno que también hizo a Goethe (la más predecible de sus admiraciones): Canetti también lee a Goethe como si dijera, «¡Respira!». Respirar puede ser la más radical de las ocupaciones, cuando se concibe como una liberación de otras necesidades, como tener una carrera, formarse una reputación o acumular conocimiento. Lo que Canetti dice al término de este progreso de admiración, su homenaje a Broch, sugiere que hay ahí mucho que admirar. La última realización del admirador serio es dejar inmediatamente de poner a trabajar las energías despertadas, de llenar el espacio abierto por lo que

se admira. Por tanto, los admiradores con talento se dan permiso para respirar, para respirar más profundamente. Pero para ello es necesario ir más allá de la avidez; identificarse con algo más allá de toda realización, más allá de la acumulación de poder.

EL PROYECTO DE LA SABIDURÍA

En la belleza ajena, el libro sabio, iridiscente del escritor polaco Adam Zagajewski, se adentra y sale de muchos géneros: memorias de maduración, compendio de sabiduría vulgar, cavilaciones aforísticas, estampas, y defensa de la poesía: es decir, una defensa de la idea de grandeza literaria.

Sin duda es más bien inexacto definir a Zagajewski como escritor: un poeta que también escribe prosa indispensable no por ello pierde el mejor de sus títulos. Puesto que la prosa es un asunto palabrero, Zagajewski llena muchas más páginas que con sus poemas. Pero en el canónico sistema bipartidista de la literatura, la poesía siempre triunfa sobre la prosa. La poesía representa lo más serio, más instructivo, más intenso, más codiciado de la literatura. «El autor y el lector siempre sueñan con un gran poema, que lo escriben, lo leen, lo viven.» Vivir el poema: ser enaltecido por el poema; profundizado; y por un instante, salvado.

De un gran escritor polaco esperamos intensidades eslavas. (El singular matiz polaco puede requerir un poco de diligencia.) La literatura como alimento del alma ha sido una especialidad polaca durante el último siglo y medio. No es por ello una sorpresa que Zagajewski, con todo el sosiego y delicadeza de su voz poética, mantenga un concepto de la poesía más afín al de Shelley que al de Ashbery. Pero resulta que la realidad de la propia trascendencia goza de menos credibilidad aun entre los poetas polacos más jóvenes que entre aquellos que escriben en inglés. Y las transpuestas añoranzas religiosas de Zagajewski —vivir, por medio de la poesía, en un «plano más elevado»— nunca se pronuncian sin la gracia de una leve nota de autocrítica. Un reciente poemario se titula, con encantadora discreción, *Misticismo para neófitos*. La defectuosa naturaleza humana nos impide,

salvo fugazmente, habitar el mundo (del sentimiento lírico, de la interioridad extática) en el que entran los poetas y sus lectores gracias a la poesía. Los poemas «no perduran —señala con ironía Zagajewski—, sobre todo los breves poemas líricos que prevalecen en la actualidad». Todo lo que pueden ofrecer es «un momento de experiencia intensa». La prosa es más vigorosa, fuera solo porque es más moroso recorrerla.

En la belleza ajena es el tercer libro en prosa de Zagajewski que se publica en inglés. Los dos anteriores están compuestos de escritos con títulos algunos ensayísticos, algunos memorísticos. Su nuevo libro es un caudal de acercamientos breves y no tan breves, no titulados (ni numerados). La mezcla de narración, observación, retrato, reflexión, reminiscencia confiere a *En la belleza ajena* un raudal de diversidad de temperamentos y de episodios que asociamos más a un volumen de poemas —poemas líricos, en todo caso—, una sucesión de intensidades discontinuas, con intereses en diferentes tonos.

¿Qué género de intensidades? (Es decir, ¿qué género de prosa?) Reflexiva, precisa; arrebatada; compungida; cortés; propensa al asombro. Entonces y ahora, aquí y allá: todo el libro oscila, vibra, de contrastes. (Esto es así, pero aquello es asá. O: esperábamos esto, pero recibimos aquello.) Y todo exuda disimilitud, dejo, mensaje, metáfora. Incluso el clima:

> Las depresiones atmosféricas de París tienen carácter oceánico; es el Atlántico el que las envía en dirección al continente. Sopla el viento, nubes oscuras pasan volando sobre la ciudad como coches de carreras. La lluvia cae al sesgo, llena de cólera. A veces, durante un momento se desvela un retazo de cielo azul, la faz del cielo. Y, al instante, de nuevo está oscuro, el Sena se convierte en una acera negra. Las depresiones atmosféricas en París hierven de energía oceánica, los rayos hacen fuego como tapones de botellas de champán. En cambio, la depresión atmosférica típica de Europa central —con centro sobre los Cárpatos — se comporta de un modo distinto por completo; es inmóvil y melancólica, se diría que filosófica. Las nubes apenas se mueven. Tienen otras formas: son como un enorme globo aerostático colgado sobre la plaza del Mercado de Cracovia. Poco a poco, va cambiando la iluminación; la luz violeta va apagándose, cediendo el puesto a reflectores amarillos. El sol se esconde en alguna parte en el interior de las sedeñas nubes, ilumina los más diversos estratos del mundo y del cielo. Algunas nubes recuerdan a peces abisales

> sacados a la superficie y que nadan con las bocas muy abiertas, como asombrados por el sabor del aire. Este tiempo puede mantenerse durante algunos días, el suave tiempo de la Europa Central. E incluso si, después de pensárselo mucho, se deja oír el trueno, entonces también él se comporta como si la tormenta tartamudeara: en vez de un disparo decidido y enérgico, resuena una serie de pausados sonidos —pa, pa, pa, pa—, un eco en vez de un trueno. Un rayo a plazos.

En la interpretación de Zagajewski, la naturaleza resulta ingeniosamente saturada del *bathos* de las historias nacionales, con el clima frío, acosador, de París ostentando la buena fortuna infatigable de Francia, y el clima cansino, melancólico compendiando las innumerables derrotas y otros males de Polonia. El poeta no puede sustraerse de la historia, solo a veces puede transmutarla en una geografía mágica, con el propósito de la descripción virtuosa.

Que nazcas en tiempos interesantes, reza la antigua (o al menos proverbial) maldición china. Puesta al día para nuestra hiperinteresante era, podría rezar: que nazcas en un lugar interesante.

Lo que Czeslaw Milosz define mordazmente como «el privilegio de provenir de tierras extrañas donde es difícil sustraerse de la historia» —piénsese en Polonia, Irlanda, Israel, Bosnia—, punza y aprieta, exalta y agota a un escritor como Zagajewski cuyos criterios establece la literatura *mundial*. La historia implica conflicto. La historia implica un trágico punto muerto; y los amigos encarcelados o asesinados. La historia implica desafíos perennes al derecho mismo de existencia de la nación. Polonia, por supuesto, padeció durante dos siglos el estrangulamiento de la historia: de la Primera Partición de 1772, la cual en unos cuantos años condujo al fin de un Estado autónomo (no restaurado sino después de la Primera Guerra Mundial), hasta el derrumbe del régimen de estilo soviético en 1989.

Esos países —esas historias— dificultan que sus escritores se aparten nunca del todo de la angustia colectiva. He aquí el testimonio de otro gran escritor que vive en una nación más reciente condenada al pavor

incesante, A. B. Yehoshúa:

> Eres emplazado con insistencia a la solidaridad, convocado en tu interior más que por una obligación externa, porque vives de un noticiario al siguiente, y se convierte en una solidaridad técnica, automática desde el punto de vista de la reacción emocional, porque a partir de ahora estás completamente moldeado para reaccionar de ese modo y para vivir en tensión. Tus reacciones emocionales a toda información sobre una víctima israelí, un avión derribado, están predeterminadas. De ahí la falta de soledad, la incapacidad para estar solo en el sentido espiritual y para alcanzar una vida de creatividad intelectual.

Los términos de Yehoshúa son idénticos a los de Zagajewski, cuyo primer libro en prosa en inglés es una recopilación de seis textos publicados a principios de los años ochenta, titulada *Solidaridad, soledad*. La soledad erosiona la solidaridad; la solidaridad corrompe la soledad.

La soledad de un escritor polaco siempre está modulada por la noción de comunidad conformada por la literatura misma. Milosz, en su propia gran defensa de la poesía, titulada «Con la poesía polaca contra el mundo», una conferencia que dictó en la Universidad Jaguelónica en 1989, rinde homenaje a la poesía de su país por haberlo protegido de la «desesperanza estéril en la emigración», al recordar que «en una soledad demasiado difícil y dolorosa para recomendarla a nadie» siempre prevaleció «el sentido del deber hacia mis predecesores y sucesores». Para Milosz, nacido en 1911, un escritor polaco acaso nunca pueda evitar ser responsable ante los demás. Por esta regla, el contraejemplo estelar de Witold Gombrowicz —en su narrativa, en su legendario *Diario,* egocéntrico y hostil, en su descarada polémica «Contra la poesía»— es prueba, convulsa prueba, de la autoridad del idealismo en la literatura polaca. La historia está presente incluso en su ausencia, señala Milosz en un último libro en prosa, *El abc de Milosz*; y el culto al altruismo y la magnanimidad florece, aunque de modo perverso, en el rechazo de Gombrowicz a toda responsabilidad allende el clamor anárquico individual, en sus ingeniosas arengas en pro de lo bajo, de lo inmaduro, de lo vulgar.

Toda vida, prensada debidamente, puede interpretarse como la plasmación de vivencias ejemplares y trascendencias históricas. Incluso Gombrowicz no pudo menos que ver su vida como ejemplo, volviendo didáctica su infancia de pequeña aristocracia —la censura de sus orígenes—, su precoz mala fama literaria, su funesta e irrevocable emigración. Y un escritor cuyo apego por la literatura aún acarreaba, sin resentimientos, tanta piedad por los viejos maestros, tanta avidez de nutrirse en las magníficas tradiciones ofrecidas por el pasado, no podía menos que ver su vida —al menos sus primeras circunstancias— como una suerte de destino representativo.

Poco después del nacimiento de Zagajewski en octubre de 1945 en la ciudad medieval polaca de Lvov, su familia sufrió el desarraigo de los grandes desplazamientos (y redelineado de los mapas) que siguieron a los acuerdos de los Tres Viejos en Yalta, lo que puso a Lvov en manos de la Unión Soviética; y el poeta se crió en la antaño alemana, hoy polaca, ciudad de Gliwice, a unos cincuenta kilómetros de Auschwitz. En *Dos ciudades*, su segundo libro en prosa traducido al inglés, Zagajewski escribe:

> Mi infancia transcurrió en una fea ciudad industrial; fui llevado allí cuando apenas tenía cuatro meses de edad, y luego durante muchos años después me contaron de la extraordinariamente hermosa ciudad que mi familia había tenido que abandonar.

El mito familiar de una expulsión del paraíso acaso lo haya hecho sentirse, afirma, sin hogar para siempre. También parece que lo convirtió, por el testimonio de sus escritos, en un experto apasionado de las ciudades; «la hermosa, cautivadora Cracovia» sobre todas las demás, por la que abandonó la irredimible Gliwice para asistir a la universidad, y donde permaneció hasta cumplidos los treinta y siete años.

En la belleza ajena hay pocas fechas, y el orden de las historias de vida no es cronológico. Pero siempre hay, implícitamente, un *dónde*, con el cual el corazón y los sentidos del poeta están en diálogo incesante. Se presenta aquí no al viajero, ni al emigrado siquiera —la

mayoría de los grandes poetas polacos han ido a occidente, y Zagajewski no es la excepción—, sino al siempre estimulado habitante de la ciudad. Hay pocos salones y ningún dormitorio en *En la belleza ajena*, pero más de unas cuantas plazas y bibliotecas y trenes. Una vez transcurridos sus años de estudiante, el «nosotros» esporádico desaparece; solo hay un «yo». En ocasiones mencionará dónde está escribiendo: Zagajewski reside ahora en París e imparte un curso semestral cada año en la Universidad de Houston. «Estoy paseando por París», comienza una entrada. «Y en este mismo instante estoy escuchando la *Séptima Sinfonía* en Houston», apunta otra. Siempre hay dos ciudades: Lvov y Gliwice, Gliwice y Cracovia, París y Houston.

Más oposiciones conmovedoras infunden el libro: el yo y los otros, la juventud y la edad. Se hallan plañideras evocaciones de dificultosos parientes ancianos y de profesores gruñones: este retrato del poeta adolescente sorprende por su ternura con los viejos. Y el recuento de sus decorosos fervores, literarios y políticos, de sus años estudiantiles en este libro no se corresponde en absoluto con las intenciones narcisistas y los contenidos deliberadamente indiscretos de casi toda la escritura autobiográfica actual. Para Zagajewski, la autobiografía es una ocasión de purgar la vanidad, mientras se avanza en el proyecto de comprenderse a uno mismo —llámese el proyecto de la sabiduría—, el cual nunca se cumple, por más larga que sea la vida.

Describirse a uno mismo joven es reconocer que se ha dejado de serlo. Y el conciso reconocimiento de que los achaques de la edad se acercan, con la muerte en su séquito, es uno de los muchos comentarios que interrumpen un relato del pasado de Zagajewski. Contar las historias de un modo discontinuo, como atisbos, le abona algunos buenos resultados. Mantiene la prosa densa, rápida. E induce a referir solo aquellas historias que conducen a una introspección o epifanía. Hay una lección de mayor alcance en la manera misma de relatar, una lección sobre el tono moral: cómo hablar de uno mismo sin complacencia. La vida, cuando no es escuela de la crueldad, es una educación en la compasión. El conjunto de las historias nos recuerda que, en una vida de determinada duración y seriedad espiritual, el

cambio —no siempre para mal— es tan real como la muerte.

Toda escritura es una especie de evocación. Si hay algo de triunfalista en *En la belleza ajena* es que en las rememoraciones contenidas en el libro parece que no hubiera fricción alguna. La imaginación —es decir, resucitar el pasado en la mente— aparece cuando hace falta; nunca falla; es por definición un éxito. La recuperación de la memoria es, por supuesto, una obligación ética: la obligación de persistir en el esfuerzo de aprehender la verdad. Esto parece menos evidente en Estados Unidos, donde el trabajo de la memoria ha sido identificado profusamente con la creación de narraciones útiles o terapéuticas, que en el lacerado rincón del mundo de Zagajewski.

Recuperar un recuerdo —apresar una verdad— es una piedra de toque de valor supremo en *En la belleza ajena*. «No fui testigo de la matanza de los judíos», escribe Zagajewski:

> Nací demasiado tarde. En cambio viví el lento proceso de regeneración de la memoria europea, la cual —sin prisa, es verdad, fluyendo más bien como un río de planicie que como un arroyo de montaña— condenó con la mayor severidad el mal del Holocausto y del nazismo, y también, aunque con menos vigor, como no queriendo comprender que es posible tener que habérselas con dos monstruos al mismo tiempo y no con uno solo, el mal de la civilización soviética.

Que los recuerdos se recuperan —es decir, que las verdades reprimidas en efecto reaparecen— es la base de toda esperanza posible de justicia y un atisbo de cordura en el curso de la vida de las comunidades.

Una vez recuperada, no obstante, la verdad puede incluso volverse complaciente y jactanciosa. Así, en lugar de proponer otra denuncia más de las iniquidades y la opresión del régimen que se clausuró en 1989, Zagajewski opta por enfatizar los beneficios de la lucha contra el mal conferidos a los jóvenes idealistas en su retrato de los deficientes inicios de su vocación como «poeta político», y sus actividades en los

círculos estudiantiles y disidentes de la Cracovia de finales de los años sesenta y setenta. (En 1968, Zagajewski tenía veintitrés años.) En aquellos días vertiginosos, la poesía y el activismo rimaban. Ambos realzaban, enaltecían; el compromiso con una causa justa, como el servicio a la poesía, engrandecen.

Toda generación teme, condesciende y malinterpreta a la que sigue, lo cual es también una función de la equivalencia entre la historia y la memoria (siempre que la historia sea lo que acordamos, colectivamente, recordar). Cada generación tiene sus recuerdos propios, y el paso del tiempo, que conlleva una incesante acumulación de pérdidas, les confiere a esos recuerdos un carácter preceptivo que no puede en modo alguno ser honrado por los jóvenes, los cuales están ocupados en compilar sus recuerdos, sus puntos de referencia. Unos de los retratos de ancianos más conmovedores de Zagajewski es el de Stefan Szuman, un ilustre miembro de la intelectualidad polaca de entreguerras (había conocido a Stanislaw Witkiewicz y a Bruno Schulz) y a la sazón profesor universitario jubilado que vive en la penuria y el aislamiento. El meollo es que Zagajewski se percata de que, en retrospectiva, él y sus amigos literarios no podían sino parecer unos imbéciles y salvajes, «formados ya por el esquema educativo de la posguerra, por la nueva escuela, los nuevos periódicos, la nueva radio y la televisión», al derrotado, modesto y amargado Szuman y a su mujer. La regla parece ser esta: cada generación tiene a la generación sucesora por bárbara.

Zagajewski, él mismo ya mayor y a la sazón profesor de alumnos estadounidenses, está resuelto a no repetir, en su turno, esa desesperanza e incomprensión. Tampoco está conforme con borrar a toda una generación de intelectuales y artistas polacos, los «enemigos» de la suya —a los verdaderos convencidos y a los que se vendieron—, a causa de su vileza o cobardía: no fueron meros demonios, del mismo modo que él y sus amigos no eran ángeles. En lo que atañe a «aquellos intelectuales y artistas que empezaron por servir a la atroz civilización soviética» pero luego cambiaron, Zagajewski escribe: «En vez de condenarlos por su temprana intoxicación juvenil, prefiero, más bien,

admirar la grandeza de espíritu de la naturaleza humana, que ofrece a personas muy jóvenes y capaces una segunda oportunidad, la oportunidad de un regreso moral».

En el centro de esta valoración se halla la sabiduría del novelista, un profesional de la empatía, más que la del poeta lírico. (Zagajewski ha escrito cuatro novelas, ninguna hasta ahora traducida al inglés.) El monólogo dramático «Traición» en *Dos ciudades* comienza así:

> ¿Por qué hice aquello? ¿Por qué hice qué? ¿Por qué yo era quien era? ¿Y quién era yo? Ya estoy comenzando a arrepentirme de haberle concedido esta entrevista. Durante años me negué; sin duda se la concedí en un momento de debilidad o de ansiedad… ¿Que cómo era el mundo? Era de un modo al que usted llegó muy tarde para conocer. Igual que este. Completamente distinto.

Que todo siempre es diferente… e igual: sabiduría de poeta. De hecho, sabiduría *tout court*.

Por supuesto, nunca debería pensarse en la historia con hache mayúscula. El sentido que gobierna la obra memorística de Zagajewski es su conciencia de haber vivido diversos periodos históricos, en el curso de los cuales las cosas al fin mejoraron. De manera modesta, imperfecta —no utópica—, mejoraron. El joven Zagajewski y sus camaradas en la disidencia habían supuesto que el comunismo duraría otros cien, doscientos años, cuando, de hecho, le quedaban menos de dos decenios. Lección: el mal no es inmutable. La realidad es que todos sobreviven a una identidad pretérita, a menudo a más de una, en el curso de una vida razonablemente larga.

En la belleza ajena es, en parte, una meditación sobre el debilitamiento del cepo de la historia: liberar la identidad de «las muecas y caprichos» de la historia. Ello no debería ser tan arduo en el ámbito público menos flagrantemente maligno que ha surgido en Polonia desde 1989. Pero puede resultar más fácil liquidar las instituciones que a un temperamento. El de Zagajewski (es decir, el diálogo que sostiene consigo mismo) está arraigado en una era en la que el heroísmo fue al menos una alternativa, y el rigor ético algo aún admirado y consagrado por el genio de diversas literaturas nacionales.

Cómo lograr un suave aterrizaje en los bajíos de reducidas expectativas morales y desgastadas pautas artísticas es el problema de todos los escritores centroeuropeos cuyas tenacidades se forjaron en los malos tiempos pasados.

La madurez que Zagajewski cuenta puede ser descrita como la relajación de este temperamento: el descubrimiento de la disposición precisa, la calma precisa, la interioridad precisa. (Afirma que solo puede escribir cuando se siente contento, tranquilo.) La exaltación —¿y quién puede refutar este juicio de un integrante de la generación de 1968?— es vista con escepticismo. La intensidad hiperenfática no tiene encanto. Su lado del espectro religioso no encierra noción alguna de lo sagrado, lo cual destaca de modo esencial en la obra del finado Jerzy Grotowski y del centro teatral en Gardzienice que dirige Wlodzimierz Staniewski. Si bien la tradición sacroextática aún pervive en el teatro polaco —pero el teatro, sobre todo esta clase de teatro, es obligadamente colectivo—, no tiene cabida en la literatura polaca contemporánea. *En la belleza ajena* está infundida de la humildad de un anhelo espiritual que excluye el frenesí y no plantea amplios gestos de sacrificio. Como Zagajewski apunta: «La semana no está compuesta solo de domingos».

Algunas de las páginas más finas son descripciones de la felicidad, la felicidad cotidiana del conocedor de los deleites solitarios: el paseo, la lectura, la escucha de Beethoven o Schumann. El «yo» de *En la belleza ajena* es escrupuloso, vulnerable, formal; sin un ápice de ironía bajo la cual ampararse. Ni Zagajewski ni esta lectora querrían otra cosa. La ironía costaría demasiado placer. «El éxtasis y la ironía casi nunca se encuentran en el mundo del arte —comenta Zagajewski—. Cuando así ocurre por lo general es con el propósito de sabotearse mutuamente; pugnan para disminuir el poder del otro». Y él se encuentra sin reparos en el bando del éxtasis.

Estas descripciones son tributos a lo que produce felicidad, no son celebraciones de la identidad receptiva. Puede muy bien solo describir algo que le gusta o citar un poema predilecto: el libro es una muestra de reconocimientos y simpatías. Presenta penetrantes esbozos de

amigos admirados como Adam Michnik, un faro de la resistencia contra la dictadura (el cual escribió en la cárcel sobre el poeta Zbigniew Herbert, entre otros, en un libro que tituló *De la historia del honor en Polonia*); hay un saludo reverencial al antiguo decano de los emigrados polacos en París, el pintor, escritor y heroico ex interno de los campos de trabajo soviéticos Józef Czapski. *L'enfer, c'est les autres*. No, son los otros los que nos salvan, declara Zagajewski en el poema que da título al libro y que le sirve de epígrafe.

Aquí está «En la belleza ajena»:

Hallamos consuelo solo
en la belleza ajena, en la
música ajena, en la poesía ajena.
La salvación yace con los otros,
aunque la soledad pueda saber
a opio. El infierno no son los otros
si los miras al alba, cuando
sus ceños están tersos, enjugados
por los sueños. Por eso me detengo:
qué palabra empleo, tú o él. Cada él
traiciona a un tú, aunque la conversación
sosegada encuentra su momento
oportuno en los poemas de los otros.

Una defensa de la poesía y una defensa de la bondad o, con más precisión, de la afabilidad.

Nada podría conducir al lector en una dirección tan contraria al actual culto a la excitación personal como seguir a Zagajewski a medida que despliega sus seductores elogios a la serenidad, la compasión, la tolerancia: a «la calma y el valor de una vida común». Declarar: «¡Creo en la verdad!» y, en otro pasaje, «¡La bondad existe!» (¡esos signos de admiración!) parece, si no panglossiano —un crítico estadounidense detectó el toque de animación panglossiana en el libro —, al menos quijotesco. Esta cultura ofrece pocos modelos vigentes de afabilidad masculina, y con los que ya contamos de la literatura

pretérita, se vinculan a la candidez, el infantilismo, la inocencia social: Joe Gargery en *Grandes esperanzas*, Alyosha en *Los hermanos Karamazov*. La personalidad de Zagajewski en *En la belleza ajena* es todo salvo inocente en ese sentido. Pero posee el singular don de evocar estados de inocencia compleja, de la inocencia del genio, como en su estremecedor poema retrato «Franz Schubert: una conferencia de prensa».

El título podría prestarse a un equívoco. *En la belleza ajena* deja claro en cada página que, por más que rinda culto a la grandeza de la poesía y a otras artes, Zagajewski no es un esteta. La poesía ha de juzgarse con criterios aún más altos: «Pobre del escritor que valore la belleza por encima de la verdad». La poesía ha de ser protegida de las tentaciones de la arrogancia inherentes a sus propios estados de júbilo.

Por supuesto, la belleza y la verdad parecen frágiles postes indicadores que sobraron de un pasado más inocente. En la delicada negociación con el presente que Zagajewski conduce en nombre de las verdades en vías de extinción, la nostalgia contaría como un error en la argumentación. A pesar de todo, en ausencia de las viejas certidumbres y con permiso para perorar, ha jurado defender la idea de las realizaciones «sublimes» y «nobles» de la literatura; suponiendo, como él mismo, que aún precisáramos de las cualidades en el arte que se elogian en esas ya casi impronunciables palabras. La defensa más elocuente y compendiada de Zagajewski es «Lo chapucero y lo sublime», una conferencia dictada en una universidad holandesa en 1998 que planteó la pseudocándida pregunta: ¿Es aún posible la grandeza literaria?

La creencia en la grandeza literaria implica que la capacidad de admiración aún permanece intacta. Cuando la admiración se corrompe, es decir, se vuelve cínica, la cuestión sobre la posibilidad de la grandeza literaria sencillamente desaparece. El nihilismo y la admiración compiten entre sí, se sabotean, luchan por reducir el poder de su contrario. (Como la ironía y el éxtasis.)

Aunque lo descorazone la «mutación descendente de la literatura europea», Zagajewski se rehúsa a conjeturar qué ha dado ventaja al subjetivismo y a la revuelta contra la «grandeza». Quizás a los que crecieron en la ferocidad de la mediocridad gestionada por el Estado les resulta difícil indignarse tanto como podrían estarlo ante el grado en que los valores mercantilistas (a menudo luciendo la máscara de valores «democráticos» o populistas) han socavado los fundamentos de lo sublime. La «civilización soviética», alias el comunismo, fue una gran fuerza conservadora. Las políticas culturales de los regímenes comunistas embalsamaron las antiguas nociones jerárquicas de la realización, al pretender conferir a las trivialidades de la propaganda un linaje noble. En contraste, el capitalismo mantiene una verdadera relación radical con la cultura, al desmantelar la noción misma de la grandeza en las artes, la cual es en la actualidad desechada con satisfacción por el filisteísmo ecuménico de los progresistas y de los reaccionarios culturales como una presunción «elitista».

La protesta de Zagajewski contra la ruina de los criterios nada tiene de analítica. Si bien entiende sin duda la futilidad (e indignidad) de la mera denuncia de la ruina. Las devociones huérfanas a veces se caldean en exceso: «Sin poesía, apenas seríamos mejores que los mamíferos». Y muchos pasajes reivindican una consternación semejante, sobre todo cuando sucumbe a la tentación de valorar nuestra era como excepcionalmente degradada. ¿Qué, se pregunta retóricamente, «habrían hecho los grandes artistas inocentes del pasado, Giotto o Van Eyck, Proust o Apollinaire, si algún demonio maligno los hubiera depositado en nuestro imperfecto mundo de oropel»? Ignoro si Giotto o Van Eyck, pero Proust (muerto en 1922) y Apollinaire (muerto en 1918), ¿*inocentes*? Yo aduciría que la Europa en la que sucedió la colosal carnicería insensata denominada Primera Guerra Mundial era, si acaso, algo mucho peor que un «imperfecto mundo de oropel».

El planteamiento del arte como atribulado vehículo de valor espiritual en una era secular no debió haber permanecido sin examen. Sin embargo, la absoluta falta de rencor y afán de venganza de Zagajewski, su generosidad de espíritu, su conciencia de la vulgaridad

de la reclamación sin tregua y de la supuesta y farisaica propia superioridad cultural, deslindan su posición de la de los consabidos gemebundos profesionales por la Muerte de la Alta Cultura, como el siempre solemne George Steiner. (De cuando en cuando incurre en aseveraciones superficiales acerca de la superioridad del pasado sobre el presente, pero incluso entonces nunca peca de grandilocuencia o autobombo: llámese a eso steinerismo con rostro humano.)

Inveteradamente preceptivo, en ocasiones sentencioso, Zagajewski es demasiado astuto, demasiado respetuoso de la sabiduría común o corriente, para no advertir los límites de cada posición que rodea y dota de sentido a sus pasiones perdurables. Es *posible* ser enaltecido, ahondado, mejorado por las obras de arte. Pero, previene Zagajewski, la imaginación puede convertirse en uno de sus propios enemigos «si pierde de vista el mundo sólido que no se puede disolver en el arte».

Puesto que el libro está conformado de anotaciones y yuxtaposiciones, es posible que Zagajewski contemple afirmaciones más bien contradictorias. Lo valioso es lo escindido que se encuentra Zagajewski, como él mismo reconoce. Las reflexiones y las historias de *En una belleza ajena* nos muestran una mente sutil, importante, dividida entre el mundo público y los reclamos del arte, entre la solidaridad y la soledad; entre las «dos ciudades» originales: la Ciudad de los Hombres y la Ciudad de Dios. Dividido, pero no derrocado. Hay angustia, pero al cabo la serenidad se sigue abriendo paso. Hay desolación, pero también muchos placeres vigorizantes procurados por el genio ajeno. Hubo desdén, hasta que repicó la *caritas*. Hay desesperación, pero, del mismo modo inexorable, hay consuelo.

LA CONCIENCIA DE LAS PALABRAS

A nosotros los escritores nos inquietan las palabras. Las palabras significan. Las palabras apuntan. Son flechas. Flechas clavadas en la piel áspera de la realidad. Y cuanto más solemnes, más generales son las palabras, más se parecen a salones o a túneles. Pueden ampliarse, o hundirse. Pueden llegar a saturarse de mal olor. A menudo nos recordarán otros salones, donde nos gustaría morar o donde creemos ya estar viviendo. Acaso hayamos perdido el arte o la sabiduría de cómo habitar esos espacios. Y a la postre esos espacios de intención mental que ya no sabemos cómo habitar serán abandonados, tapiados, clausurados.

¿Qué queremos decir, por ejemplo, con la palabra «paz»? ¿Queremos decir ausencia de conflicto? ¿Queremos decir un olvido? ¿Queremos decir perdón? ¿O queremos decir un profundo hastío, un agotamiento, un vaciamiento del rzencor?

Me parece que la mayoría de las personas quieren decir «victoria» con paz. La victoria de *su* bando. Eso es lo que «paz» significa para *ellas*, mientras que para los otros significa derrota.

Si se consolida la idea de que la paz, aunque es en principio deseable, implica una renuncia inaceptable a reivindicaciones legítimas, entonces la opción más verosímil será el ejercicio de la guerra por algo menos que todos los medios. Los llamamientos a la paz serán tenidos, sino por fraudulentos, sin duda por prematuros. La paz se convierte en un espacio que la gente ya no sabe cómo habitar. La paz debe re-establecerse. Re-colonizarse…

¿Y qué queremos decir con «honor»?

El honor como un criterio riguroso de conducta privada parece

corresponder a una época remota. Pero la costumbre de conferir honores —para halagarnos a nosotros mismos y a los demás— sigue incólume.

Conferir un honor es declarar un criterio que se cree compartido. Aceptar un honor es creer, por un momento, que es merecido. (Lo más que puede decirse, por consideración, es que no se es *in*digno del mismo.) Rechazar un honor ofrecido parece zafio, antipático, pretencioso.

Un premio acumula honor —y una capacidad de conferirlo— al elegir a quienes ha honrado en años anteriores.

Siguiendo esta norma, considérese el polémicamente denominado Premio Jerusalén que, en su historia de relativa brevedad, ha sido concedido a algunos de los mejores escritores de la segunda mitad del siglo XX. Aunque según todo criterio evidente es un premio literario, no se denomina Premio Jerusalén de Literatura, sino Premio Jerusalén por la Libertad del Individuo en la Sociedad.

¿Todos los escritores que han ganado este premio en realidad defendieron la Libertad del Individuo en la Sociedad? ¿Es *eso* lo que ellos —ahora debo decir «nosotros»— tenemos en común?

Me parece que no.

No solo representan un amplio espectro de la opinión política. Algunos de ellos apenas han tocado las Grandes Palabras: libertad, individuo, sociedad…

Pero lo que importa no es lo que un escritor dice, sino lo que un escritor *es*.

Los escritores —con lo cual quiero decir los integrantes de la comunidad de la literatura— son emblemas de la persistencia (y de la necesidad) de una visión individual.

Prefiero emplear el adjetivo «individual» que el sustantivo. La incesante propaganda actual en favor del «individuo» me parece profundamente sospechosa, pues la «individualidad» misma ha devenido cada vez más sinónimo de egoísmo. Una sociedad capitalista tiene un interés creado en elogiar la «individualidad» y la «libertad», lo que podría significar poco más que el derecho al engrandecimiento

perpetuo del yo, y a la libertad de comprar, adquirir, gastar, consumir y convertir en obsoleto.

No creo que en el cultivo del yo haya valor inherente alguno. Y me parece que no hay cultura (usando el término normativamente) sin un criterio altruista, de consideración a los demás. Sí creo que hay un valor inherente en la extensión de nuestro sentido de lo que puede ser una vida humana. Si la literatura me atrae como proyecto, primero como lectora y luego escritora, es en cuanto extensión de mis simpatías hacia otros, otros ámbitos, otros sueños, otras palabras, otras zonas de interés.

Como escritora, como creadora de literatura, soy una narradora y una caviladora. Las ideas me agitan. Pero las novelas no están hechas de ideas sino de formas. Formas de lenguaje. Formas de expresividad. No tengo en mente una historia hasta que tengo la forma. (Como afirmó Vladimir Nabokov: «La forma de la cosa precede a la cosa».) Y, tácita o implícitamente, las novelas están hechas del sentido de lo que es o puede ser la literatura para el escritor.

La obra de todo escritor, toda interpretación literaria es, o equivale a, una descripción de la literatura misma. La defensa de la literatura se ha convertido en uno de los temas principales del escritor. Pero, como observó Oscar Wilde: «En el arte, una verdad es aquello cuya contradicción también es cierta». Parafraseando a Wilde, yo diría: una verdad sobre la literatura es aquello cuyo opuesto también es cierto.

Así, la literatura —y hablo en sentido preceptivo y no solo descriptivo— es conciencia, duda, escrúpulo, exigencia. Es asimismo —de nuevo, en sentido preceptivo y descriptivo— canto, espontaneidad, celebración, dicha.

Las ideas sobre la literatura —a diferencia de las ideas, digamos, sobre el amor— no surgen casi nunca sino como respuesta a las ideas de otras personas. Son ideas reactivas.

Digo *esto* porque tengo la impresión de que ustedes —o la mayoría de la gente— están diciendo *aquello*.

De ese modo quiero dar cabida a una pasión más amplia o a una práctica diferente. Las ideas conceden permiso, y quiero permitirme un sentimiento o una práctica diferentes.

Digo esto cuando ustedes dicen aquello, y no solo porque los escritores sean, a veces, antagonistas profesionales. No solo para compensar el inevitable desequilibrio o parcialidad de toda práctica que tenga el carácter de una institución —y la literatura *es* una institución— sino porque la literatura es una práctica arraigada en aspiraciones intrínsecamente contradictorias. Me parece que toda explicación única de la literatura no es cierta, es decir, es reductora; meramente polémica. Para hablar con veracidad de la literatura es necesario expresarse con paradojas.

Por ende: cada obra literaria que importa, que merece el nombre de literatura, encarna un ideal de singularidad, de la voz singular. Pero la literatura, que es acumulación, encarna un ideal de pluralidad, de multiplicidad, de promiscuidad.

Toda noción de literatura en que podamos pensar —la literatura como compromiso social, la literatura como búsqueda de intensidades espirituales privadas; la literatura nacional, la literatura mundial— es, o puede convertirse en, un modo de complacencia espiritual, o de vanidad, o de congratulación propia.

La literatura es un sistema —un sistema plural— de criterios, ambiciones, lealtades. Parte de su función ética es la lección de que la diversidad es un valor.

Por supuesto, la literatura debe operar dentro de unos límites. (Como todas las actividades humanas. La única actividad ilimitada es estar muerto.) El problema reside en que los límites que la mayoría de la gente quiere trazar coartarían la libertad de la literatura para ser lo que puede llegar a ser, con toda su inventiva y su capacidad de agitación.

Vivimos en una cultura entregada a avaricias unificadoras, y una entre la vasta y gloriosa multiplicidad de lenguas del mundo, aquella en la que hablo y escribo, es ya la lengua dominante. El inglés está desempeñando, en una escala mundial y para poblaciones mucho más numerosas en los países del orbe, un papel semejante al que

desempeñaba el latín en la Europa medieval.

Pero como vivimos en una cultura cada vez más global, transnacional, estamos asimismo envueltos en reivindicaciones crecientemente fraccionadas de tribus reales o de reciente constitución propia. Las viejas ideas humanistas —de la república de las letras, de la literatura mundial— son amenazadas por doquier. Parecen, para algunos, ingenuas o mancilladas por su origen en el gran ideal europeo —algunos dirían ideal eurocéntrico— de los valores universales.

Las nociones de «libertad» y de «derechos» han sufrido una asombrosa degradación en los años recientes. En muchas comunidades, se le ha otorgado más peso a los derechos colectivos que a los derechos individuales.

A ese respecto, lo que los creadores de literatura hacen *puede*, implícitamente, fortalecer la credibilidad de la libertad de expresión y de los derechos individuales. Aun cuando los creadores de literatura han dedicado su obra al servicio de las tribus o de las comunidades a que pertenecen, su realización como escritores depende de que trasciendan ese propósito.

Todas las cualidades que hacen de un escritor determinado valioso o admirable pueden situarse en la singularidad de su voz.

Pero esta singularidad, que se cultiva en privado y es el resultado de un largo aprendizaje en la reflexión y la soledad, es puesta a prueba sin cesar por el papel social que los escritores sienten que están llamados a desempeñar.

No pongo en duda el *derecho* del escritor a participar en el debate sobre asuntos públicos, a hacer causa común y ejercer la solidaridad con otros que le sean afines.

Tampoco arguyo que tal actividad arranque al escritor de ese espacio interior recluido, excéntrico donde la literatura se produce. Así ocurre con casi todas las otras actividades que constituyen la vida.

Pero una cosa es ofrecerse, movido por los imperativos de la conciencia o el interés, a participar, incitado, en el debate y en la

acción públicas. Otra es producir opiniones —citas moralizantes— por encargo.

No: He estado allí, he hecho aquello. Sino: Por esto, contra aquello.

Pero un escritor no debe ser una máquina de opiniones. Como lo formuló un poeta negro de mi país, cuando algunos compatriotas afroamericanos le reprocharon que no escribiera poemas sobre las humillaciones del racismo: «Un escritor no es una máquina de discos».

La primera tarea de un escritor no es tener opiniones, sino decir la verdad… y negarse a ser cómplice de mentiras e información errónea. La literatura es la casa del matiz y de la indocilidad a las voces de la simplificación. La tarea del escritor es que sea más difícil creer a los saqueadores mentales. La tarea del escritor es hacernos ver el mundo tal cual, lleno de muchas reivindicaciones diferentes y papeles y vivencias.

Es la tarea del escritor representar las realidades: las realidades abyectas y las realidades del éxtasis. La esencia de la sabiduría que suministra la literatura (la pluralidad de la realización literaria) es ayudarnos a entender que, ocurra lo que ocurra, algo más siempre está sucediendo.

Estoy obsesionada con ese «algo más».

Estoy obsesionada con el conflicto de los derechos y de los valores que aprecio. Por ejemplo, que —a veces— decir la verdad no promueve la justicia. Que —a veces— la promoción de la justicia puede suponer la supresión de una buena parte de la verdad.

Muchos de los escritores más notables del siglo XX, en su actividad de voces públicas, fueron cómplices en la ocultación de la verdad para promover lo que consideraban (y *eran*, en muchos casos) causas justas.

Me parece que si tengo que elegir entre la verdad y la justicia —por supuesto, no quiero elegir— elijo la verdad.

Por supuesto, creo en la acción justa. Pero ¿es el escritor el que actúa?

Son tres cosas distintas: *hablar*, lo que estoy haciendo ahora; *escribir*, lo que me da el derecho que fuere a este premio incomparable, y *ser*, ser una persona que cree en una solidaridad activa con los demás.

Como señaló una vez Roland Barthes: «Quien *habla* no es quien *escribe*, y quien *escribe* no es quien *es*».

Y, por supuesto, sostengo opiniones, opiniones políticas, algunas formadas con base en la lectura y la discusión, y la reflexión, pero no en la experiencia directa. Permítanme compartir con ustedes dos opiniones propias, opiniones muy predecibles, a la luz de posiciones públicas que he adoptado en asuntos sobre los cuales tengo algún conocimiento directo.

Me parece que la doctrina de la responsabilidad colectiva, como motivo para el castigo colectivo, no está justificada jamás, ni militar ni éticamente. Me refiero al uso de una desproporcionada potencia de fuego contra civiles, a la demolición de sus casas, a la destrucción de sus huertos y arboledas, a la privación de sus medios de vida y del derecho al trabajo, a la educación y a los servicios médicos, y al libre tránsito a ciudades y comunidades vecinas… todo ello como castigo por actividades militares hostiles que podrían o no ubicarse siquiera en las inmediaciones de esos ciudadanos.

También me parece que no puede haber paz aquí hasta que no se detenga el asentamiento de comunidades israelíes en los Territorios, y que esto sea seguido —más temprano que tarde— por el desmantelamiento de estos asentamientos y la retirada de las unidades militares concentradas allí para custodiarlos.

Apuesto que estas dos opiniones son compartidas por muchas personas aquí en este salón. Sospecho que —para emplear una vieja expresión estadounidense— estoy predicando al coro.

Pero ¿sostengo estas opiniones como escritora? ¿O acaso no las sostengo como una persona de conciencia y entonces utilizo mi condición de escritora para sumar mi voz a otras que dicen lo mismo? La influencia que un escritor puede ejercer es meramente adventicia. Es, en la actualidad, un aspecto de la cultura de la celebridad.

Algo hay de vulgar en la difusión pública de opiniones sobre asuntos

acerca de los que no se tiene un amplio conocimiento directo. Si hablo de lo que no conozco, o conozco apresuradamente, se trata de mero tráfico de opiniones.

Afirmo esto, para volver al comienzo, por una cuestión de honor. El honor de la literatura. El proyecto de tener una voz individual. Los escritores serios, los creadores de literatura, no solo deberían expresarse de modo distinto al discurso hegemónico de los medios de difusión. Deberían oponerse a la monótona cantinela de los noticiarios y de los programas de entrevistas.

El problema con las opiniones es que nos quedamos con ellas. Y cuando los escritores se desempeñan como escritores siempre ven… más.

Haya lo que haya, siempre hay algo más. Ocurra lo que ocurra, algo más siempre está ocurriendo, también.

Si la literatura misma, esta gran empresa que se ha mantenido (en nuestro ámbito) durante casi tres milenios, plasma algún saber —y me parece que sí y yace en el corazón de la importancia que damos a la literatura—, es por la demostración de la naturaleza múltiple de nuestros destinos privados y comunitarios. Nos recordará que puede haber contradicciones, a veces conflictos irreductibles, entre los valores que más apreciamos. (Eso es lo que se entiende por «tragedia».) Nos recordará el «también» y el «algo más».

La sabiduría de la literatura es la antítesis absoluta a tener opiniones. «No tengo la última palabra acerca de nada», dijo Henry James. Suministrar opiniones, incluso opiniones correctas —cuando se piden —, degrada lo mejor que hacen los novelistas y poetas: respaldar la reflexión, buscar la complejidad.

La información nunca reemplazará el esclarecimiento. Pero algo que se parece a, si bien es mejor que, la información —me refiero a la condición de estar *informado*; me refiero al conocimiento directo, concreto, específico, detallado, de densidad histórica— es la condición indispensable para que un escritor exprese sus opiniones en público.

Dejemos que otros, las celebridades y los políticos, sean condescendientes con nosotros; mientan. Si ser a la vez un escritor y

una voz pública puede representar algo superior, es que los escritores consideren la formulación de opiniones y juicios una responsabilidad difícil.

Otro problema con las opiniones. Son agentes de inmovilización propia. Lo que los escritores hacen debería liberarnos, sacudirnos. Abrir vías de compasión y nuevos intereses. Recordarnos que podríamos aspirar, siquiera, a ser diferentes, y mejores, de lo que somos. Recordarnos que podemos cambiar.

Como expresó el cardenal Newman: «En un mundo más elevado será de otro modo, pero aquí abajo vivir es cambiar, y ser perfecto es haber cambiado a menudo».

Y qué entiendo por la palabra «perfección». No intentaré explicarlo, sino que más bien diré que la Perfección me hace reír. No de modo cínico, me apresuro a añadir. Con alegría.

Agradezco haber recibido el Premio Jerusalén. Lo acepto como un honor conferido a todos aquellos dedicados a la empresa de la literatura. Lo acepto en homenaje a todos los escritores y lectores de Israel y de Palestina que luchan por crear una literatura dotada de voces singulares y de una multiplicidad de verdades. Acepto el premio en nombre de la paz y la reconciliación de las comunidades heridas y temerosas. Una paz necesaria. Concesiones necesarias y nuevos acuerdos. La necesaria supresión de los estereotipos. La necesaria persistencia del diálogo. Acepto el premio —este premio internacional, patrocinado por una feria del libro internacional— como un hecho que honra, sobre todo, a la república internacional de las letras.

EL CUERPO

DE *LA ENFERMEDAD* Y *SUS METÁFORAS*

A lo largo de casi toda su historia, los usos metafóricos de la tuberculosis y el cáncer se entrecruzan y superponen. El *Oxford English Dictionary* (OED) señala que «consunción» era sinónimo de tuberculosis ya en 1398.[11] (John of Trevisa: «Cuando se fluidifica la sangre siguen entonces la consunción y el agotamiento».[12]) Pero también el cáncer solía comprenderse en términos de consunción. El OED da, como una vieja definición figurada del cáncer: «Todo lo que desgasta, corroe, corrompe o consume lenta y secretamente». (Thomas Paynell, en 1528: «Un cáncer es un tumor melancólico que come partes del cuerpo».[13]) La definición literal más antigua del cáncer es la de una excrecencia, bulto o protuberancia; y el nombre de la enfermedad —del griego *karkínos* y el latín *cancer*, que significan cangrejo— fue inspirado, según Galeno, por el parecido entre las venas hinchadas de un tumor externo y las patas de un cangrejo; y no, como muchos creen, porque una enfermedad metastásica se arrastre o se desplace como un cangrejo. Pero la etimología indica que no ya el cáncer, sino también la tuberculosis era considerada en otra época como un tipo anormal de excrecencia: la palabra tuberculosis —del latín *tuberculum*, diminutivo de *tuber*, bulto, hinchazón— significa una hinchazón, protuberancia, proyección o excrecencia.[14] Rudolf Wirchov, que fundó la patología celular hacia 1850, pensaba que el tubérculo era un tumor.

De manera que, casi desde la antigüedad hasta hace relativamente poco, tipológicamente tuberculosis era cáncer. Y al cáncer se lo describía, al igual que a la tuberculosis, como un proceso en el que el cuerpo se consumía. La concepción moderna de ambas enfermedades no pudo quedar sentada hasta la aparición de la patología celular. El rasgo distintivo del cáncer, un tipo de actividad celular, y el hecho de que no siempre asuma la forma de un tumor externo y ni siquiera

palpable, pudo comprenderse solo con el perfeccionamiento del microscopio. (Hasta mediado el siglo XIX, nadie habría podido identificar la leucemia como una forma de cáncer.) Y no fue posible separar definitivamente cáncer de tuberculosis hasta 1882, cuando se descubrió que esta última era una infección bacteriana. Estos procesos de la medicina fueron los que permitieron que las metáforas principales de estas dos enfermedades se diferenciaran realmente, volviéndose casi siempre opuestas. Entonces pudo empezar a tomar forma la imagen moderna del cáncer —una imagen que de los años veinte en adelante iría heredando casi toda la problemática planteada por la imaginería de la tuberculosis—, aunque ambas enfermedades y sus respectivos síntomas se concibieran de modos diferentes y casi contrarios.

Se supone que la tuberculosis es una enfermedad que aqueja a un solo órgano, los pulmones. Se supone, en cambio, que el cáncer afecta a cualquier órgano, y que puede alcanzar todo el cuerpo.

Se supone que la tuberculosis es una enfermedad de contrastes violentos: palidez apagada y oleadas de rubor, períodos de gran actividad alternados con otros de languidez. El curso espasmódico de la tuberculosis se ve reflejado por lo que se considera su síntoma prototípico: la tos. La tos quiebra al paciente; este entonces se deja caer, recobra aliento, respira normalmente; y vuelve a toser. El cáncer es una enfermedad de crecimiento (a veces, visible, pero más típicamente interno), de un crecimiento anormal, finalmente letal, medible, incesante, constante. Aunque puede haber momentos en que el crecimiento de un tumor se detenga (remisión), el cáncer no produce contrastes como esos comportamientos contradictorios —actividad febril, resignación apasionada— que creemos típicos de la tuberculosis. El tuberculoso a veces está pálido; la palidez del canceroso es permanente.

La tuberculosis vuelve transparente al cuerpo. Las radiografías, el instrumento tipo para el diagnóstico, nos permiten, a menudo por primera vez, vernos por dentro, volvernos transparentes para nosotros

mismos. Se suele creer que la tuberculosis, desde un principio, es rica en síntomas visibles (demacración progresiva, tos, languidez, fiebre), y que puede revelarse repentina y dramáticamente (la sangre en el pañuelo), mientras que los principales síntomas del cáncer son, típicamente, invisibles hasta el último momento, cuando ya es demasiado tarde. La enfermedad, que suele descubrirse por casualidad o en un examen de rutina, puede estar ya muy avanzada sin haber mostrado ningún síntoma apreciable. Uno tiene adentro un cuerpo opaco que hay que enviar a un especialista para ver si hay cáncer. Lo que no puede percibir el paciente lo determinará el especialista mediante el análisis de tejidos extraídos del cuerpo. Los tuberculosos pueden observar sus radiografías y hasta quedarse con ellas: los internados del sanatorio de *La montaña mágica* llevan sus radiografías en el bolsillo. Los cancerosos no miran sus biopsias.

Se pensaba y se piensa hoy que la tuberculosis produce rachas de euforia, aumento del apetito, un deseo sexual exacerbado. Parte del régimen de los pacientes de *La montaña mágica* es un segundo desayuno, que consumen con placer. Se supone que el cáncer, en cambio, estropea la vitalidad, hace del comer una dura prueba, apaga el deseo. Se imaginaba que la tuberculosis era un afrodisíaco y que confería extraordinarios poderes de seducción. Se supone que el cáncer desexualiza. Pero es típico de la tuberculosis que sus síntomas sean engañosos —una vivacidad que nace del enervamiento, unas mejillas rosadas que parecerían signo de salud pero que se deben a la fiebre— y el incremento de vitalidad puede ser el signo de la muerte cercana. (En general, estos brotes de energía son autodestructivos y pueden destruir a los demás: recuérdese la leyenda de Doc Halliday, el pistolero tuberculoso del viejo Oeste a quien los estragos de su enfermedad libraron de todo freno moral.) El cáncer solo tiene síntomas verdaderos.

La tuberculosis es una desintegración, es fiebre, es una desmaterialización; es una enfermedad de líquidos —el cuerpo que se torna flema y mucosidad y esputo y, finalmente, sangre— y de aire, necesidad de aire mejor. El cáncer es degeneración, los tejidos del cuerpo se vuelven duros. Un año antes de morir de cáncer, en 1892,

Alice James escribía en su diario acerca de «esta impía sustancia de granito que llevo en mi pecho». Pero este bulto está vivo, es un feto con su propia voluntad. Novalis, escribiendo en 1798 un trozo de su proyectada enciclopedia, define el cáncer, junto con la gangrena, como «*parásitos* acabados; crecen, son engendrados, engendran, tienen su estructura, secretan, comen». El cáncer es una gravidez demoníaca. San Jerónimo debía de estar pensando en el cáncer cuando escribió: «Y aquel con el vientre hinchado está grávido de su propia muerte» *(Alius tumenti aqualiculo mortem parturit)*. Aunque en el decurso de ambas enfermedades el enfermo adelgaza, es muy diferente perder peso por tuberculosis o por cáncer. Con la tuberculosis la persona se «consume», se quema. Con el cáncer, células foráneas «invaden» al paciente, se multiplican y causan la atrofia o la obstrucción de las funciones corporales. El enfermo de cáncer se «arruga» (según Alice James) o se «encoge» (según Wilhelm Reich).

La tuberculosis es una enfermedad del tiempo; acelera la vida, la pone de relieve, la espiritualiza. En inglés como en castellano, la consunción «galopa». El cáncer no evoluciona de forma progresiva, sino que avanza en etapas; llega (eventualmente) a su fase «terminal». El cáncer trabaja lenta e insidiosamente: el eufemismo clásico de las necrológicas es que alguien «murió al cabo de una larga enfermedad». Todas las caracterizaciones del cáncer lo describen como lento, y así fue usado por primera vez como metáfora. «Su palabra se extenderá como un cáncer»,[15] escribió Wyclif en 1382, traduciendo una frase de Timoteo 2, 2-17; y entre los usos figurados más antiguos del cáncer están las metáforas por «ocio» y «pereza».[16] Metafóricamente el cáncer no es tanto una enfermedad del tiempo como una enfermedad o patología del espacio. Sus metáforas principales se refieren a la topografía (el cáncer se «extiende» o «prolifera» o se «difunde»; los tumores son «extirpados» quirúrgicamente), y su consecuencia más temida, aparte de la muerte, es la mutilación o amputación de una parte del cuerpo.

Suele concebirse la tuberculosis como una enfermedad de la pobreza y de las privaciones; de vestimentas ralas, cuerpos flacos, habitaciones

frías, mala higiene y comida insuficiente. La pobreza puede no ser tan literal como la del desván de Mimí en *La Bohème*; la tuberculosa Margarita Gautier de *La dama de las camelias* vive en el lujo, pero por dentro es una paria. El cáncer en cambio es una enfermedad de clase media, que asociamos con la opulencia, con el exceso. En los países ricos es donde más cáncer hay, y su aumento se atribuye en parte a un régimen rico en grasas y proteínas y a los efluvios tóxicos de la economía industrial que crea la opulencia. Asociamos el tratamiento de la tuberculosis con la estimulación del apetito, y el del cáncer con la náusea y la pérdida de apetito. Los desnutridos se nutren, ay, en vano. Los excesivamente nutridos son incapaces de comer.

Se pensaba que un cambio de ambiente podía ayudar, y hasta curar a los tuberculosos. Corría la caprichosa idea de que la tuberculosis era una enfermedad húmeda, una enfermedad de ciudades húmedas, lientas. El interior del cuerpo se había mojado (se usaba mucho la frase «humedad en los pulmones») y había que secarlo. Los médicos aconsejaban viajar a sitios altos y secos, las montañas, el desierto. Pero nadie cree que ningún cambio de ambiente ayude al canceroso. La batalla se libra íntegra dentro del propio cuerpo. Algún agente ambiental pudo haberlo causado, se acostumbra pensar. Pero una vez el cáncer se ha declarado, su marcha ya no puede invertirse ni aminorarse mediante el desplazamiento a un ambiente mejor (menos carcinógeno).

Se piensa que la tuberculosis es relativamente indolora. En el cáncer se piensa siempre como un tormento de dolor. La tuberculosis debe desembocar en una muerte fácil; el cáncer, en una muerte espectacularmente espantosa. Durante más de cuatrocientos años la tuberculosis fue el modo preferido de atribuirle un sentido a la muerte; fue una enfermedad edificante, refinada. La literatura del siglo XIX está plagada de tuberculosos que mueren casi sin síntomas, sin miedo, beatíficos, especialmente gente joven, como Little Eva en *La cabaña del tío Tom*, Pablo, el hijo de Dombey, en *Dombey e hijo*, y Smike en *Nicholas Nickleby*, en donde Dickens describe la tuberculosis como la «aterradora enfermedad» que «refina» la muerte quitándole

> sus aspectos groseros […] en que la batalla entre el alma y el cuerpo es tan gradual, tranquila y solemne, y el resultado tan seguro, que día a día y grano a grano, la parte mortal se consume y se marchita, de modo que el espíritu se aligera y se llena de esperanzas por su peso menguante…[17]

Compárense estas muertes ennoblecedoras, plácidas, con las atormentadas muertes de cáncer del padre de Eugène Gant en *Del tiempo y el río* de Thomas Wolfe, y de la hermana en el film *Gritos y susurros* de Ingmar Bergman. El tuberculoso moribundo aparece más bello y espiritual; el que muere de cáncer ha perdido toda capacidad de superación, humillado por el miedo y el dolor.

Estos son los contrastes que se observan en la mitología popular que rodea ambas enfermedades. Por supuesto, muchos tuberculosos han muerto en medio de espantosos dolores, y ciertos cancerosos mueren con poco o ningún dolor; ricos y pobres sufren de tuberculosis y cáncer; y no todo tuberculoso tose. Pero el mito persiste. Es cierto que la forma más frecuente de la tuberculosis afecta a los pulmones, pero no es por eso por lo que la gente cree que esta enfermedad, al contrario del cáncer, afecta a un solo órgano. Es que los mitos que rodean a la tuberculosis no se adaptan al cerebro, la laringe, los riñones, los huesos largos y demás sitios en que puede proliferar el bacilo, y en cambio sí se adaptan a lo que la fantasía tradicional (respiración, vida) atribuye a los pulmones.

Mientras que la tuberculosis hace suyas las cualidades propias de los pulmones, situados en la parte superior y espiritualizada del cuerpo, es notorio que el cáncer elige partes del cuerpo (colon, vejiga, recto, senos, cuello del útero, próstata, testículos) que no se confiesan fácilmente. Un tumor acarrea generalmente un sentimiento de vergüenza, pero, dada la jerarquía de los órganos, el cáncer de pulmón parece menos vergonzoso que el de recto. Y en las novelas comerciales de hoy, hay una forma no tumoral del cáncer que hace el papel que antes monopolizaba la tuberculosis, el de la enfermedad romántica que

trunca una vida joven. (La heroína de *Love Story*, de Erich Segal, muere de leucemia —la forma «blanca» o tubercular de la enfermedad, que no pide cirugía mutiladora— y no de cáncer de estómago o de pecho.) Metafóricamente, una enfermedad de los pulmones es una enfermedad del alma.[18] El cáncer, que se declara en cualquier parte del cuerpo, es una enfermedad del cuerpo. Lejos de revelar nada espiritual, revela que el cuerpo, desgraciadamente, no es más que el cuerpo.

Estas imágenes proliferan porque se considera que ambas, tuberculosis y cáncer, son mucho más que enfermedades que suelen (o solían) ser fatales. Se las identifica con la misma muerte. En *Nicholas Nickleby*, Dickens apostrofa a la tuberculosis como

> la enfermedad en que la vida y la muerte están tan extrañamente mezcladas que la muerte adquiere la luz y el matiz de la vida, y la vida la forma desvaída y temible de la muerte; una enfermedad que la medicina nunca curó, que la fortuna nunca previno, y de la que la pobreza no alardea de estar a salvo…

Y Kafka escribía a Max Brod en octubre de 1917 que «había llegado a pensar que la tuberculosis […] no es ninguna enfermedad especial, o que no merece ningún nombre especial, sino solo el germen de la misma muerte, intensificado […]». El cáncer inspira pensamientos análogos. Georg Groddeck, cuyas notables opiniones sobre el cáncer en *El libro del ello* (1923) anticipan las de Wilhelm Reich, escribía:

> De todas las teorías propuestas sobre el cáncer, a mi parecer una sola ha sobrevivido al paso del tiempo, y es que el cáncer, pasando por etapas bien definidas, lleva a la muerte. Con ello qui ero decir que lo que no es fatal no es cáncer. De ahí podéis concluir que no tengo ninguna esperanza de que se descubra algún nuevo método para curar el cáncer… (sino solo) los muchos casos de supuestos cánceres…

Pese a los progresos en el tratamiento del cáncer, mucha gente sigue creyendo en la ecuación de Groddeck: cáncer = muerte. Pero las metáforas que rodean a la tuberculosis y al cáncer son muy reveladoras de la idea de lo mórbido, y de cómo esa idea ha ido evolucionando desde el siglo XIX (cuando la tuberculosis era la forma de muerte más

corriente) hasta nuestros tiempos (en que la enfermedad más temida es el cáncer). Los románticos moralizaron la muerte de un nuevo modo: la tuberculosis disolvía el cuerpo, grosero, volvía etérea la personalidad, ensanchaba la conciencia. Fantaseando acerca de la tuberculosis, también era posible estetizar la muerte. Thoreau, que tenía tuberculosis, escribía en 1852: «La muerte y la enfermedad suelen ser hermosas, como la fiebre tísica de la consunción». Nadie piensa del cáncer lo que se pensaba de la tuberculosis, que era una muerte decorativa, a menudo lírica. El cáncer sigue siendo un tema raro y escandaloso en la poesía; y es inimaginable estetizar esta enfermedad.

DE *EL SIDA Y SUS METÁFORAS*

Las epidemias de las enfermedades particularmente pavorosas siempre provocan vocingleros reclamos contra la indulgencia y la tolerancia, hoy identificadas con la laxitud, la debilidad, el desorden, la corrupción: la insalubridad. Se reclama que los individuos sean sometidos a «tests», que se aísle a los enfermos y a los que se sospecha de estar enfermos o de ser transmisores de la enfermedad, y que se alcen barreras contra la contaminación verdadera o imaginaria de los extranjeros. Sociedades que ya están administradas como guarniciones militares, tales como la sociedad china (en la que solo hay un minúsculo número de afectados) y Cuba (que tiene un número significativo de enfermos), son las que responden más rápida y perentoriamente. El sida es el caballo de Troya de todo el mundo: seis meses antes de los Juegos Olímpicos de Seúl de 1988, el Gobierno surcoreano anunció que distribuiría condones gratis a todos los participantes. «Se trata de una enfermedad totalmente foránea, y el único modo de detenerla es impedir el contacto sexual entre indios y extranjeros», declaró el director general del Consejo de Investigaciones Médicas del Gobierno de la India, confesando así la absoluta indefensión de un país de cerca de mil millones de personas que no dispone de personal hospitalario especializado en esta enfermedad. Su propuesta de una veda sexual, sancionada mediante multas y penas de prisión, es tan poco práctica para controlar las enfermedades de transmisión sexual como las propuestas más usuales de imponer cuarentenas, es decir, arrestos. El encarcelamiento, durante la Primera Guerra Mundial, de unas treinta mil mujeres estadounidenses, prostitutas o sospechosas de serlo, en campos de detención con alambre de púas, cuya finalidad confesada era parar la difusión de la sífilis entre los soldados, no produjo ninguna disminución en la tasa de infección

militar; exactamente como el encarcelamiento de decenas de miles de estadounidenses de ascendencia japonesa, como traidores y espías potenciales, durante la Segunda Guerra Mundial, no conjuró ningún acto de espionaje o de sabotaje. Lo cual no significa que no se vayan a proponer medidas de este tipo con respecto al sida, ni que no encuentren apoyo, y ello no solo por parte de quienes sería de esperar. Si hasta ahora el *establishment* médico ha sido, por lo general, un bastión de cordura y racionalidad, y ha rehusado siquiera tomar en consideración los programas de cuarentena o de detención, puede que en parte se deba a que las dimensiones de la crisis parezcan aún limitadas y no esté claro todavía cómo se desarrollará la epidemia.

La incertidumbre sobre la difusión previsible de la enfermedad —cuándo y a quién— sigue siendo un punto central en el debate sobre el sida. ¿Afectará por lo general, diseminándose por el mundo, a las poblaciones marginadas: los llamados grupos de riesgo, para luego atacar a amplios sectores de los pobres de las ciudades? ¿O con el tiempo se convertirá en la clásica pandemia que barre regiones enteras? Ambos puntos de vista coexisten. A cada oleada de declaraciones y artículos en los que se afirma que el sida nos amenaza a todos, le sigue otra oleada de artículos en los que se afirma que se trata de una enfermedad de «ellos», y no ya de «nosotros». El secretario de Sanidad y Servicios Sociales de Estados Unidos predijo a principios de 1987 que la Muerte Negra —la epidemia más grande de la historia, que terminó con las vidas de entre un tercio y la mitad de la población europea— «empalidecería en comparación» con la epidemia mundial de sida. A fines del mismo año dijo: «No se trata de la difusión de una epidemia amplia y masiva entre los heterosexuales, como tantas personas temen». Más sorprendente que la naturaleza cíclica de las declaraciones oficiales, es la prontitud con que tanta gente está dispuesta a pensar en una catástrofe de vastísimo alcance.

Se multiplican, tanto en Estados Unidos como en Europa occidental, las declaraciones tranquilizadoras según las cuales «la población general» está a salvo. Pero «la población general» tanto puede significar los blancos como los homosexuales. Todos saben que es

desproporcionado el número de negros que tienen sida, como es desproporcionado el número de negros en el ejército y mucho más desproporcionado aún el número de negros en las prisiones. «El sida destruye con igualdad de oportunidades» fue el eslogan de una reciente campaña de la Fundación Americana pro Investigación sobre el Sida. Jugando con la frase tradicional «Emplea con igualdad de oportunidades», y cambiando la palabra «emplea» por «destruye», subliminalmente la frase afirma lo que pretende negar: que en esta parte del mundo el sida es una enfermedad de minorías, raciales y sexuales. Y en cuanto al reciente pronóstico sobrecogedor de la Organización Mundial de la Salud, según el cual, salvo progresos rápidos e improbables en el desarrollo de una vacuna, habrá de diez a veinte veces más casos de sida en los próximos cinco años que los que hubo en los últimos cinco, se supone que la mayor parte de estos millones serán africanos.

El sida se convirtió rápidamente en un acontecimiento mundial, del que se discutía no solo en Nueva York, París, Río y en Kinshasa sino también en Helsinki, Buenos Aires, Pekín y Singapur, aun cuando estaba muy lejos de ser la primera causa de muerte en África y no digamos del mundo. Hay enfermedades famosas, como hay países famosos, y estos no son necesariamente los de mayor población. El sida no se hizo tan famoso solo porque también afectara a los blancos, como algunos africanos sostienen con amargura. Pero sin duda es cierto que si el sida fuese solo una enfermedad africana, por muchos millones que murieran, fuera de ese continente pocos serían los preocupados por el hecho. Sería uno de los tantos fenómenos «naturales», como las hambrunas, que arrasan periódicamente los países pobres, sobrepoblados, y acerca de los cuales la población de los países ricos se siente de veras impotente. Por tratarse de un acontecimiento mundial —es decir, porque afecta a Occidente—, no se lo considera como un mero desastre natural. Está cargado de significado histórico. (En la autodefinición de Europa y de los países neoeuropeos entra la

seguridad de que allí, en el Primer Mundo, es donde las calamidades más importantes hacen historia, trastocan la sociedad, mientras que en los países pobres, africanos o asiáticos, forman parte de un ciclo y son, por lo tanto, como un aspecto más de la naturaleza.) Tampoco es cierto que el sida se haya vuelto tan notorio porque, como algunos han sugerido, en los países ricos la enfermedad comenzará por afectar a un grupo constituido íntegramente por hombres, casi todos blancos, muchos de ellos cultos, inteligentes y con los conocimientos necesarios para presionar y organizar la atención pública y movilizar los recursos necesarios para combatir la enfermedad. Si el sida ocupa tan gran parte de nuestra conciencia, es por lo que representa. Parecería ser el modelo de todas las catástrofes que las poblaciones privilegiadas suponen les han sido deparadas.

Lo que predicen los biólogos y el cuerpo sanitario es algo mucho peor que lo imaginable o que lo que la sociedad (y la economía) pueda tolerar. Ningún funcionario responsable tiene la menor esperanza de que las economías y los servicios sanitarios africanos puedan hacer frente a la epidemia en un previsible futuro, y cada día leemos las estimaciones más negras de lo que está costando el sida al país con el mayor número de casos, Estados Unidos. Las cifras más asombrosas se mencionan como costo en los próximos años de los cuidados mínimos destinados a los enfermos. (Y ello suponiendo que las afirmaciones tranquilizadoras por lo que respecta a «la población general» sean justificadas, hipótesis muy discutida en el seno del cuerpo médico.) En Estados Unidos, y no solo allí, se habla de una emergencia nacional, se invoca «probablemente la supervivencia de la nación». El año 1987 oímos entonar en un editorial de *The New York Times*: «Todos conocemos la verdad, cada uno de nosotros la conoce. Vivimos en tiempos de peste, caso sin precedentes en nuestro país. Podemos simular que no es así, o que sí lo es para tales o cuales otros, y seguir viviendo como si nada supiéramos…». Por otro lado, en un póster francés se ve una gigantesca masa negra, como un ovni, que planea y, con sus rayos de araña, proyecta una sombra sobre casi todo ese inconfundible territorio con forma de hexágono. Arriba dice: «De cada

uno de nosotros depende el borrar esta sombra» *(Il dépend de chacun de nous d'effacer cette ombre)*. Y debajo: «Francia no quiere morir de sida» *(La France ne veut pas mourir du sida)*. Ejemplos como estos, llamadas a la movilización general para hacer frente a una amenaza sin precedentes, son frecuentes en toda sociedad de masas. Es también típico de la sociedad moderna que la llamada a filas sea lo más general posible pero que la respuesta sea muy inferior a lo que se esperaría en caso de peligro nacional. Este tipo de retórica tiene vida propia: con que solo mantenga en circulación un ideal de unificación comunitaria, contradicho precisamente por la sed de acumulación y de entretenimiento alienante cultivada por la sociedad moderna de masas, ya es útil.

La supervivencia de la nación, de la sociedad civilizada, del mundo mismo, está en peligro, es la conocida afirmación con que se justifica la represión. (Una alerta necesita «medidas drásticas», etcétera.) La retórica de fin del mundo suscitada por el sida hace precisamente eso. Ofrece una contemplación estoica, finalmente abrumadora, de la catástrofe. El eminente historiador de la ciencia, Stephen Jay Gould, de Harvard, ha declarado que la pandemia del sida puede situarse a la altura de las armas nucleares «como el mayor peligro de nuestra era». Pero aunque mate a la cuarta parte de la población mundial —una perspectiva que Gould no descarta— «un número suficiente de nosotros quedará vivo para empezarlo todo de nuevo». Burlándose de las jeremiadas de los moralistas, un científico humanista y racional propone la menor de las consolaciones: un apocalipsis sin ningún significado. El sida es un «fenómeno natural», no un acontecimiento con «significado moral». Gould señala que «no hay mensaje en su difusión». Es claro, sería monstruoso atribuir significado, en el sentido de juicio moral, a la difusión de una enfermedad infecciosa. Pero es posible que sea menos monstruoso que te inviten a contemplar con ecuanimidad la muerte que se abate en una escala tan horrorosa.

Buena parte de lo que hoy se dice en público es una expresión del deseo de sincerarse acerca de uno u otro de los varios peligros que podrían estar llevándonos a una catástrofe total. Ahora hay uno más. A

la muerte de los océanos, los lagos y los bosques, al crecimiento incontrolado de la población en las regiones pobres del mundo, a los accidentes nucleares como el de Chernóbil y la perforación y vaciamiento de la capa de ozono, al eterno peligro de guerra nuclear entre las superpotencias o de ataque nuclear por uno de los estados piratas no controlados por las superpotencias, a todo ello, súmale ahora el sida. En la cuenta atrás hacia el milenio, quizá sea inevitable que aumenten las cavilaciones apocalípticas. Sin embargo la amplia difusión de estas fantasías catastróficas inspiradas por el sida no puede atribuirse solamente al calendario, ni a ninguno de los verdaderos peligros que representa esta enfermedad. Se plantea además la necesidad de un guion apocalíptico que sea propio de la sociedad «occidental», y quizá aún más, propio de Estados Unidos. (Estados Unidos, dijo alguien, es una nación con el alma de una iglesia, una iglesia evangélica propensa a anunciar finales trágicos y flamantes comienzos.) El gusto por los guiones que terminan de la peor manera posible refleja la necesidad de dominar el miedo ante lo que parece incontrolable. También expresa una complicidad imaginativa con el desastre. El sentimiento de malestar o de fracaso cultural da lugar a un deseo de barrerlo todo, de hacer *tabula rasa*. Nadie quiere una peste, claro. Pero sí, sería una oportunidad de volver a empezar. Y volver a empezar, eso sí que es moderno, y muy estadounidense.

Puede que el sida esté difundiendo la propensión a dejarse influir por visiones de aniquilación global que ya han sido promovidas por el almacenamiento y la exhibición de armas nucleares. Con la inflación de la retórica apocalíptica nos ha llegado la irrealidad creciente del apocalipsis. Un guion moderno permanente: el apocalipsis se cierne… y no tiene lugar. Y se sigue cerniendo. Es como si fuésemos presa de uno de los apocalipsis modernos. Hay uno que no tiene lugar, cuyo resultado se mantiene en suspenso: los misiles que dan vueltas alrededor de la tierra sobre nuestras cabezas, con una carga nuclear que podría destruir muchas veces la vida del planeta, y que (por el momento) no han estallado. Y existen los que tienen lugar y que (por ahora) no han tenido las consecuencias más nefastas, como por ejemplo

la astronómica deuda externa del Tercer Mundo, la explosión demográfica, la catástrofe ecológica; o los que tienen lugar y que más tarde (nos dirán) no tuvieron lugar, como el colapso de la Bolsa de octubre de 1987, un *crash* como el de octubre de 1929 que luego no lo fue. El apocalipsis se ha convertido en una serie interminable: no «Apocalipsis ya» sino «Apocalipsis de ahora en adelante». El apocalipsis es un hecho que tiene y no tiene lugar. Quizá algunos de los acontecimientos más temidos, como los que tienen que ver con la irreparable ruina del medio ambiente, ya hayan tenido lugar. Pero aún no lo sabemos, porque los criterios han cambiado. O porque no disponemos de los parámetros idóneos para medir la catástrofe. O sencillamente porque se trata de una catástrofe en cámara lenta. (O *parece* que fuera en cámara lenta, porque estamos enterados, podemos anticiparla; y ahora debemos esperar que suceda, que se ponga a la altura de lo que creemos saber.)

La vida moderna nos habitúa a vivir siendo intermitentemente conscientes de monstruosos, impensables —pero, nos dicen, muy probables— desastres. Todo acontecimiento importante es amenazador, y no solo a causa de su representación en imágenes (viejo desdoblamiento de la realidad, este, que comenzó en 1839 con la invención de la cámara fotográfica). Además de la simulación fotográfica o electrónica de los hechos, existe también el cálculo de sus posibles resultados. La realidad se ha bifurcado, convirtiéndose en la cosa real y en una versión alternativa de sí misma, y ello por partida doble. Está el hecho y su imagen. Y está el hecho y su proyección. Pero tal como los hechos reales a menudo parecen no más reales que sus imágenes, y piden ser confirmados por sus imágenes, también nuestra reacción actual ante los hechos busca ser confirmada, con el apoyo del cálculo adecuado, en el esquema mental del hecho en su forma proyectada y última.

La conciencia del futuro es un hábito mental, y una corrupción intelectual, tan específica del siglo XX como la conciencia histórica que, como señaló Nietzsche, transformó el pensamiento del siglo XIX. Ser capaz de estimar cómo se desenvolverán las cosas en el futuro es un

subproducto inevitable de una comprensión más sofisticada (cuantificable, probable) de los procesos, tanto sociales como científicos. La capacidad de proyectar los acontecimientos hacia el futuro con cierta precisión ha ampliado el contenido del poder, porque se convirtió en una vasta fuente de instrucciones sobre cómo proceder con el presente. Pero, en realidad, la mirada al futuro, que antaño estaba vinculada a una representación lineal del progreso, con los nuevos conocimientos de que disponemos, jamás soñados, se ha convertido en la visión de un desastre. Todo proceso es una prospección, e invita a hacer predicciones apoyadas por las estadísticas. Digamos: el número hoy… dentro de tres años, cinco años, diez años; y, desde luego, a finales de siglo. Todo lo que en la historia o la naturaleza pueda describirse como uniformemente cambiante puede verse como si llevara a la catástrofe. (Ya sea lo demasiado pequeño y decreciente: la decadencia, la declinación. O lo demasiado grande, más aún de lo que podemos comprender o absorber: el crecimiento incontrolable.) Casi todo lo que dicen los futurólogos contribuye a este nuevo sentido doble de la realidad, por encima del doble sentido al que estamos acostumbrados en virtud de la duplicación abarcativa de todo en imágenes. Está lo que sucede ahora mismo. Y está lo que presagia: el desastre inminente, pero todavía no ocurrido, ni del todo aferrable.

Dos tipos de desastre, en verdad. Y un vacío entre ambos, ante el cual la imaginación flaquea. La diferencia entre la epidemia que tenemos y la pandemia que se nos promete (las extrapolaciones de las estadísticas actuales) causa la misma impresión que la diferencia entre las guerras que tenemos, llamadas guerras limitadas, y las inimaginablemente más terribles que podríamos tener, estas últimas (con toda la maquinaria de la ciencia ficción) del tipo que a la gente le gusta jugar, como juegos electrónicos. Porque más allá de la verdadera epidemia, con su tasa de mortalidad en inexorable aumento (las organizaciones sanitarias nacionales e internacionales publican estadísticas cada semana, cada mes), se trata de un desastre cualitativamente diferente, mucho mayor, que a la vez pensamos tendrá y no tendrá lugar. Nada cambia cuando por un momento se retocan hacia abajo las estimaciones más

apabullantes, rasgo ocasional del despliegue de estadísticas especulativas que diseminan los burócratas sanitarios y los periodistas. Igual que las predicciones demográficas, que son probablemente igual de exactas, las noticias importantes siempre son malas.

La proliferación de informes o de proyecciones de posibles fines del mundo irreales (es decir, inaferrables) tiende a producir una variedad de reacciones que niegan la realidad. Así, en la mayoría de los análisis sobre la guerra nuclear, ser racional (descripción que dan de sí mismos los expertos) no significa reconocer la realidad humana, mientras que asimilar aunque solo sea una parte de lo que se prepara para los seres humanos (la provincia de quienes se consideran amenazados) significa insistir en la exigencia no realista de que se desmantele rápidamente el peligro. Esta división de la opinión pública, entre lo que es inhumano y lo que es humano-demasiado-humano, es mucho menos rígida en el caso del sida. Los expertos denuncian los estereotipos aplicados a los pacientes de sida y al continente donde se supone que la enfermedad fue generada, y subrayan que la enfermedad pertenece a poblaciones mucho más amplias que los grupos iniciales de riesgo, al mundo entero, y no solo al continente africano.[19] Porque mientras que el sida, junto con la lepra y la sífilis, ha resultado ser (y no sorprende) una de las enfermedades más cargadas de significados, es evidente que hay impedimentos que acotan la tendencia a estigmatizar al individuo que lo padece. El modo con que la enfermedad se presenta como perfecto depositario de los miedos al futuro más generalizados, hace que hasta cierto punto sean irrelevantes los predecibles esfuerzos por colgar la enfermedad como una etiqueta a determinados grupos o al continente negro.

Al igual que los efectos de la contaminación industrial y el nuevo sistema de mercados financieros globales, la crisis del sida pone en evidencia un mundo en el que nada importante puede ser regional, local, limitado; en el que todo lo que puede circular, circula, y donde todo problema es, o está destinado a ser, mundial. Circulan los bienes (incluso las imágenes, los sonidos y los documentos, que son los que más rápidamente circulan, electrónicamente). Circula la basura: se

vierten los desechos industriales venenosos de Saint-Étienne, Hannover, Mestre y Bristol frente a las ciudades costeras de África occidental. Circulan las personas, en números nunca vistos. Y las enfermedades. Desde los viajes intercontinentales sin trabas, por placer y por negocios, de los privilegiados, hasta las inauditas migraciones de los no privilegiados, de las aldeas a las ciudades y, legal o ilegalmente, de país a país; toda esta movilidad e interconexión física (con su consecuencia: la disolución de viejos tabúes, sociales y sexuales) es tan vital para el funcionamiento a tope de la economía avanzada, o mundial, capitalista, como la fácil transmisibilidad de bienes, imágenes e instrumentos financieros. Pero ahora, esta altamente desarrollada interconexión espacial, no solo personal sino social, estructural, es portadora de un riesgo sanitario que, en ocasiones, aparece como una amenaza para la misma especie; y el miedo al sida es uno con el miedo a los demás desastres en curso, subproductos de la sociedad avanzada, y en particular los que demuestran la degradación del ambiente en una escala mundial. El sida es uno de los precursores distópicos de la aldea global, ese futuro que ya está aquí y siempre ante nuestros ojos, que nadie sabe cómo rehusar.

El hecho de que incluso un apocalipsis pueda ser visto como formando parte del horizonte normal de posibilidades, constituye una agresión inaudita a nuestro sentido de la realidad, a nuestra humanidad. Pero es muy deseable que determinada enfermedad, por la que se siente tanto pavor, llegue a parecer ordinaria. Aun la enfermedad más preñada de significado puede convertirse en nada más que una enfermedad. Sucedió con la lepra, si bien unos diez millones de personas, fácilmente ignorables pues en su mayor parte viven en el continente africano o el subcontinente indio, padecen de lo que hoy se llama, como parte de una saludable desdramatización, la enfermedad de Hansen (en nombre del médico noruego que descubrió hace más de un siglo su bacilo). Y sucederá con el sida, cuando la enfermedad esté mucho mejor comprendida y sea, sobre todo, tratable. Por el momento, buena parte

de la experiencia individual y de las medidas sociales dependen de la lucha por la apropiación retórica de la enfermedad: cómo poseerla, asimilada en la discusión y el estereotipo. Siempre vale la pena cuestionar el viejísimo proceso, aparentemente inexorable, por el cual las enfermedades adquieren significados (reemplazando a los miedos más arraigados) e infligen estigmas, un proceso que por cierto parece menos creíble en el mundo moderno, entre las personas que quieren ser modernas, y que ahora mismo es un proceso vigilado. El esfuerzo por zafar a esta enfermedad, que tanta culpa y vergüenza despierta, de estos significados, de estas metáforas, es particularmente liberador, aun consolante. Pero no se ahuyenta a las metáforas con solo abstenerse de usarlas. Hay que ponerlas en evidencia, criticarlas, castigarlas, desgastarlas.

No todas las metáforas que se aplican a las enfermedades y sus tratamientos son igualmente desagradables y distorsionantes. La que más me gustaría ver archivada —y más que nunca desde la aparición del sida— es la metáfora militar. Su inversa, el modelo médico del patrimonio público, es probablemente más peligrosa y tiene mayores repercusiones, porque no solo justifica persuasivamente el poder autoritario, sino que sugiere implícitamente la necesidad de la represión y la violencia de Estado (el equivalente de la extirpación quirúrgica o el control químico de aquellas partes ofensivas o «malsanas» del cuerpo político). Pero el efecto de la imaginería militar en la manera de pensar las enfermedades y la salud lejos está de ser inocuo. Moviliza y describe mucho más de la cuenta, y contribuye activamente a excomulgar y estigmatizar a los enfermos.

No, no es deseable que la medicina, no más que la guerra, sea «total». Tampoco la crisis creada por el sida es un «total» de nada. No se nos está invadiendo. El cuerpo no es un campo de batalla. Los enfermos no son las inevitables bajas ni el enemigo. Nosotros —la medicina, la sociedad— no estamos autorizados para defendernos de cualquier manera que se nos ocurra… Y en cuanto a esa metáfora, la militar, yo diría, parafraseando a Lucrecio: devolvámosla a los que hacen la guerra.

LA IMAGINACIÓN PORNOGRÁFICA

1

Nadie debería emprender un debate sobre la pornografía sin antes reconocer que hay varias pornografías —por lo menos tres— y sin asumir el compromiso previo de abordarlas una por una. La verdad sale muy beneficiada cuando se examina, por un lado, la pornografía como elemento de la historia social y, por otro, la pornografía como fenómeno psicológico (síntoma de la deficiencia o deformidad sexual tanto en los productores como en los consumidores, según la opinión generalizada) y cuando, por añadidura, se distingue de estas dos otro tipo de pornografía: una modalidad o convención menor pero interesante dentro de las artes.

En la que quiero fijar la atención es en la última de estas tres pornografías. Más estrictamente, en el género literario para el cual, a falta de un nombre mejor, estoy dispuesta a aceptar (en la intimidad del debate intelectual serio, no en los tribunales de justicia) el dudoso rótulo de pornografía. Por género literario entiendo un conjunto de obras que pertenecen a la literatura considerada como arte, y a las cuales se aplican las pautas intrínsecas del mérito artístico. Desde el punto de vista de los fenómenos sociales y psicológicos, todos los textos pornográficos entran en la misma categoría: son documentos. Pero desde el punto de vista del arte, es muy posible que algunos de estos textos se conviertan en algo distinto. *Las tres hijas de su madre*, de Pierre Louys; *Historia del ojo* y *Madame Edwarda*, de George Bataille; *Historia de O* y *La imagen*, firmadas con seudónimos, no solo pertenecen a la literatura, sino que se puede explicar claramente por qué estos cinco libros tienen un nivel literario muy superior al de *Candy*; o al de *Teleny*, de Oscar Wilde; o al de *Sodom*, del conde de Rochester; o al de *Los*

amores de un hospodar, de Apollinaire; o al de *Fanny Hill*, de Cleland. La avalancha de pornografía comercial que se ha distribuido durante dos siglos en forma clandestina y ahora, cada vez más, en forma pública, no basta para impugnar la jerarquía literaria del primer grupo de libros pornográficos; tampoco la proliferación de novelas del tipo de *Los insaciables* y *El valle de las muñecas* menoscaba los méritos de *Anna Karenina*, *El gran Gatsby* y *El hombre que amaba a los niños*. Tal vez la razón aritmética entre la auténtica literatura y la bazofia en el ámbito de la pornografía sea un poco menor que la que existe entre las novelas de genuino valor literario y el grueso de la ficción subliteraria que se produce para halagar el gusto de las masas. Pero probablemente no es menor que la que existe, por ejemplo, en ese otro subgénero con tan mala reputación pero que cuenta en su haber con unos pocos libros de primera magnitud: la ciencia ficción. (En cuanto formas literarias, la pornografía y la ciencia ficción tienen otros varios rasgos interesantes en común.) De todas maneras, la medida cuantitativa suministra una pauta trivial. Hay escritos, quizá relativamente escasos, que parece razonable catalogar como pornográficos —suponiendo que esta rancia denominación sirva para algo— a los cuales, al mismo tiempo, no se les puede negar la calificación de literatura seria.

Todo esto parecería obvio. Y sin embargo hay indicios de que dista mucho de serlo. Por lo menos en Inglaterra y Estados Unidos, el estudio y la valoración razonados de la pornografía se ciñe estrictamente a los límites de la retórica que emplean los psicólogos, sociólogos, historiadores, juristas, moralistas profesionales y críticos sociales. La pornografía es una enfermedad que hay que diagnosticar y que se presta a la formulación de juicios. Se está a favor o en contra de ella. Y tomar partido respecto de la pornografía no se parece nada al hecho de estar a favor o en contra de la música aleatoria o del pop art, y en cambio se parece bastante al hecho de estar a favor o en contra de la legalización del aborto o de la ayuda gubernamental a las escuelas religiosas. En verdad, los nuevos y elocuentes defensores del derecho y el deber de la sociedad a prohibir los libros obscenos, como George P. Elliott y George Steiner, y quienes, como Paul Goodman, prevén que la

política de censura tendrá consecuencias nocivas mucho peores que cualquier daño que puedan producir dichos libros, abordan este tema con la misma propensión a considerarlo fundamental. Tanto los libertarios como los aspirantes a censores están de acuerdo en reducir la pornografía a la categoría de síntoma patológico y de producto social problemático. Existe un consenso casi unánime acerca de lo que es la pornografía, y se la identifica con teorías sobre las fuentes del impulso que lleva a producir y consumir estas curiosas mercancías. Cuando se la enfoca como tema de análisis psicológico, raramente se la juzga como algo más interesante que meros textos que ilustran una interrupción deplorable en el desarrollo normal de la sexualidad adulta. Según este punto de vista, la pornografía no es más que la representación de las fantasías de la vida sexual infantil, filtradas por la conciencia más experta y menos inocente del adolescente masturbador, para que las compren los denominados adultos. Cuando se la enfoca como fenómeno social —por ejemplo, en relación con el auge de la producción de pornografía en las sociedades de Europa occidental y Estados Unidos a partir del siglo XVIII— el criterio no es menos inequívocamente clínico. La pornografía se convierte en una patología colectiva, en la enfermedad de toda una cultura acerca de cuyas causas existe un consenso casi general. La producción creciente de libros obscenos se atribuye a una herencia purulenta de la represión sexual cristiana y a la pura y simple ignorancia fisiológica, antiguas lacras que se ven ahora sintetizadas por hechos históricos más recientes, por el impacto de dislocaciones drásticas en las formas tradicionales de la familia y el orden político, y por el cambio inquietante en el papel de los sexos. (El problema de la pornografía es uno de «los dilemas de una sociedad en transición», afirmó Goodman en un ensayo que escribió hace varios años.) Por consiguiente, existe un consenso casi total en el diagnóstico de la pornografía. Las discrepancias solo afloran cuando se trata de calcular las consecuencias psicológicas y sociales de su difusión, y de enunciar las tácticas y las políticas a aplicar.

Los artífices más esclarecidos de la política moral están dispuestos, indudablemente, a admitir que existe algo así como una «imaginación

pornográfica», aunque solo en el sentido de que las obras pornográficas son símbolos de un fracaso o una deformación extremos de la imaginación. Y tal vez reconozcan que, como han sugerido Goodman, Wayland Young y otros, también existe una «sociedad pornográfica» de la que, en realidad, la nuestra es un ejemplo floreciente, porque se trata de una sociedad edificada con tanta hipocresía y represión que debe generar inevitablemente una explosión de pornografía, entendida esta como su expresión lógica y como su antídoto subversivo y popular. Pero jamás he visto argumentar en sector alguno de la comunidad literaria angloestadounidense que determinados libros pornográficos son obras de arte interesantes e importantes. Mientras se encare la pornografía solo como un fenómeno social y psicológico y como un foco de preocupación moral, ¿cómo se podría plantear semejante argumento?

2

Existe otra razón, independiente de este encasillamiento de la pornografía como tema de análisis, por la cual nunca se ha debatido realmente si las obras pornográficas pueden o no ser interpretadas como literatura. Me refiero a la opinión que sustentan sobre la literatura misma la mayoría de los críticos ingleses y estadounidenses, opinión esta que, al dejar por definición a los textos pornográficos fuera de los territorios de la literatura, excluye mucho más.

Desde luego, nadie niega que la pornografía constituye una rama de la literatura en la medida en que aparece en forma de libros de ficción impresos. Pero no se acepta nada que vaya más allá de este nexo trivial. El talante con que la mayoría de los críticos analizan la naturaleza de la literatura escrita en prosa, por un lado, y en menor medida la opinión que sustentan sobre la naturaleza de la pornografía, por otro, colocan a esta última en una relación antagónica con la primera. Se trata de un razonamiento invulnerable, porque si un libro pornográfico no pertenece, por definición, al ámbito de la literatura (y viceversa), es

innecesario examinar estos libros individualmente.

La mayoría de las definiciones mutuamente excluyentes de la pornografía y la literatura descansa sobre cuatro argumentos independientes. Uno de ellos sostiene que la forma absolutamente firme en que las obras pornográficas se dirigen al lector con el propósito de excitarlo sexualmente entra en contradicción con la función compleja de la literatura. A continuación se puede alegar que la intención de la pornografía —despertar la excitación sexual— está reñida con la implicación serena y distante que suscita el verdadero arte. Pero esta variante de la argumentación parece aún menos convincente que otras, si se piensa que la literatura «realista» intenta apelar a los sentimientos morales del lector sin que por ello sea menos respetable, por no mencionar el hecho de que algunas obras maestras consagradas (desde Chaucer hasta Lawrence) contienen pasajes que excitan sexualmente, en grado sumo, a los lectores. Es más plausible limitarse a subrayar que la pornografía continúa teniendo una sola «intención», en tanto que cualquier obra literaria verdaderamente valiosa tiene muchas.

El segundo argumento, enunciado por Adorno entre otros, sostiene que las obras pornográficas carecen de la forma característica de la literatura: comienzo-nudo-desenlace. Un texto pornográfico se limita a pergeñar una excusa burda para el comienzo, y una vez comenzado sigue y no termina en ninguna parte.

El tercer argumento consiste en que los textos pornográficos no pueden demostrar ningún interés por sus medios de expresión como tales (a la literatura sí le interesan), porque el fin de la pornografía es inspirar una serie de fantasías no verbales en las cuales el lenguaje desempeña un papel envilecido, simplemente instrumental.

El último argumento, y también el de mayor peso, consiste en que el tema de la literatura es la relación de los seres humanos entre sí, con sus sentimientos y emociones complejos, en tanto que la pornografía, por el contrario, desdeña a las personas íntegramente formadas (los retratos psicológicos y sociales), hace caso omiso de las motivaciones y su credibilidad, y solo describe las transacciones infundadas e incansables de órganos despersonalizados.

Basta extrapolar, tomando como punto de partida el concepto de literatura que sustenta actualmente la mayoría de los críticos ingleses y estadounidenses, para llegar a la conclusión de que el valor literario de la pornografía tiene que ser nulo. Pero estos paradigmas no resisten un análisis atento, y ni siquiera se conjugan con su tema. Tomemos, por ejemplo, *Historia de O*. Aunque, si se le aplican las pautas corrientes, esta novela es evidentemente obscena, y más eficaz que muchas otras para excitar sexualmente al lector, no parece que las situaciones descritas estén destinadas únicamente a provocar la excitación sexual. La narración tiene un comienzo, un nudo y un desenlace bien definidos. La elegancia del estilo no induce a pensar que el autor encaró el lenguaje como una necesidad engorrosa. Más aún, los personajes son dueños de emociones muy intensas, aunque obsesivas y en verdad absolutamente asociales; y también tienen motivaciones, aunque estas no sean psiquiátrica o socialmente «normales». Los personajes de *Historia de O* están dotados de una suerte de «psicología», que deriva de la psicología de la lujuria. Y aunque lo que se puede averiguar acerca de los personajes dentro de las situaciones en que son ubicados es muy limitado —se circunscribe a formas de concentración sexual y de comportamiento sexual explícitamente descrito—, O y sus compañeros y compañeras no aparecen más reducidos o escorzados que los personajes de muchas obras no pornográficas de la ficción contemporánea.

Solo cuando los críticos ingleses y estadounidenses elaboren una concepción más evolucionada de la literatura se iniciará un debate interesante. (Al fin, este debate debería girar no solo en torno de la pornografía sino del conjunto de la literatura contemporánea, que enfoca insistentemente situaciones y formas de conducta extremas.) La dificultad surge porque muchos críticos continúan identificando las convenciones literarias particulares del «realismo» (lo que se podría asociar a grandes rasgos con la gran tradición de la novela del siglo XIX) con la literatura en prosa propiamente dicha. Los ejemplos de formas literarias alternativas no se limitan a muchas de las obras más importantes del siglo XX: a *Ulises*, un libro que no se ocupa de

personajes sino de los medios de intercambio interpersonal, de todo lo que escapa a la órbita de la psicología individual y de la necesidad personal; al surrealismo francés y a su vástago más reciente, el *nouveau roman*; a la ficción «expresionista» alemana; a la posnovela rusa representada por *San Petersburgo* de Biely y por Nabokov; o a las narraciones no lineales y desprovistas de tensión de Stein y Burroughs. Una definición de la literatura que menoscaba una obra porque esta hinca sus raíces en la «fantasía» y no en la transcripción realista de la manera en que conviven personas verosímiles en situaciones familiares no podría juzgar siquiera convenciones tan venerables como la de la novela bucólica que describe relaciones entre personas ciertamente estereotipadas, insulsas y nada convincentes.

Ya hace mucho tiempo que debería haberse producido la expurgación de algunos de estos clichés tan tenaces, tanto para promover una lectura más lúcida de la literatura pasada como para colocar a los críticos y lectores comunes en contacto más estrecho con la literatura contemporánea, algunas de cuyas variantes tienen semejanzas estructurales con la pornografía. Es demasiado fácil y virtualmente absurdo pedir que la literatura se atenga a lo «humano». Porque no se trata de una opción entre lo «humano» y lo «inhumano» (disyuntiva en que la elección de lo «humano» garantiza al autor y al lector una autosatisfacción moral instantánea), sino de una escala infinitamente variada de formas y tonalidades para trasponer la voz humana a la narración en prosa. La pregunta correcta que debe plantearse el crítico no concierne a la relación entre el libro y «el mundo» o la «realidad» (enfoque este que juzga cada novela como si se tratara de un elemento singular, y que interpreta el mundo como un lugar mucho menos complicado de lo que en verdad es), sino a las complejidades de la mismísima conciencia, como medio a través del cual existe y se constituye un mundo, abordando los libros de ficción aislados sin menospreciar el hecho de que estos existen en un clima de diálogo recíproco. Desde este punto de vista, la decisión que tomaron los antiguos novelistas, que consistió en describir cómo se desarrollaba el destino de «personajes» netamente individualizados, en situaciones

familiares y socialmente densas, ciñéndose a la notación convencional de la secuencia cronológica, no es más que una de las muchas opciones posibles, y no tiene ninguna virtud intrínsecamente superior que la haga acreedora a la lealtad del lector serio. Estas técnicas no tienen nada que las haga intrínsecamente más «humanas». La presencia de personajes realistas no es, por sí misma, algo saludable, un alimento más nutritivo para la sensibilidad moral.

La única verdad incontestable sobre los personajes de la ficción en prosa es que son, como dijera Henry James, «un recurso de composición». La presencia de figuras humanas en el arte literario puede servir para muchos fines. A menudo el objetivo del autor no consiste en lograr tensión dramática o tridimensionalidad en la descripción de las relaciones personales y sociales, en cuyo caso de nada sirve insistir en ello como norma genérica. La exploración de ideas es un objetivo igualmente auténtico de la ficción en prosa, aunque según los patrones del realismo literario dicho objetivo limita mucho la naturalidad de los personajes. También es una iniciativa válida —que entraña un redimensionamiento apropiado de la figura humana— el reconstruir o imaginar algo inanimado, o una porción del mundo natural. (El género bucólico abarca estos dos objetivos: la descripción de las ideas y de la naturaleza. Solo se utilizan personas en la medida en que estas constituyen un determinado tipo de paisaje, el cual es en parte una estilización de la naturaleza «real», y en parte un panorama neoplatónico de ideas.) Y un tema igualmente válido para la narración en prosa es el de los estados extremos del sentimiento y la conciencia humanos, estados que excluyen, por su naturaleza perentoria, el flujo mundano de sentimientos, y que solo están ligados casualmente con personas concretas, como en el caso de la pornografía.

Los juicios inapelables de la mayoría de los críticos estadounidenses e ingleses sobre la naturaleza de la literatura no permiten sospechar que ya hace varias generaciones que se desarrolla un apasionado debate acerca de este tema. «Me parece —escribió Jacques Rivière en la *Nouvelle Revue Française*, en 1914— que asistimos a una crisis muy grave del concepto de lo que es la literatura». Una de las diversas

respuestas «al problema de la posibilidad y los límites de la literatura», observó Rivière, consiste en la marcada tendencia a que el «arte (si se puede conservar aunque sea la palabra) se convierta en una actividad completamente deshumanizada, en una función supersensorial, si se me permite usar el término, en una especie de astronomía creativa». Cito a Rivière no porque el ensayo en que cuestiona el concepto de literatura sea excepcionalmente original, o definitivo, o contenga argumentos sutiles, sino sencillamente porque quiero exhumar un conjunto de ideas radicales sobre la literatura que hace cuarenta años fueron casi lugares comunes de la crítica en las revistas literarias europeas.

Sin embargo, hasta hoy, ese fermento sigue siendo ajeno al mundo literario inglés y estadounidense, que no lo ha asimilado y que lo ha interpretado sistemáticamente de manera errada: ha sospechado que era el producto de un acobardamiento cultural colectivo, y lo ha desechado frecuentemente como si se tratara de una perversidad categórica, de oscurantismo, o de esterilidad de las facultades creadoras. Los mejores críticos de habla inglesa, empero, mal podían dejar de notar hasta qué punto las grandes obras literarias del siglo XX subvierten las ideas sobre la naturaleza de la literatura que ellos heredaron de algunos de los principales novelistas del siglo XIX, ideas estas que continúan reiterando en 1967. Pero la toma de conciencia de los críticos frente a la literatura auténticamente nueva estaba contaminada, casi siempre, por un estado de ánimo muy semejante al de los rabinos que vivieron un siglo antes de la era cristiana, los cuales, aunque reconocían humildemente que su propia época era inferior, desde el punto de vista espiritual, a la de los grandes profetas, no vacilaron en cerrar inexorablemente el ciclo de los libros proféticos y en decretar —probablemente con más alivio que pesar— la conclusión de la era profética. Del mismo modo, también se ha dado muchas veces por terminada la era de lo que la crítica angloestadounidense sigue llamando, aunque parezca mentira, literatura «experimental» o «vanguardista». A la celebración ritual de la forma en que cada genio contemporáneo socavaba las antiguas teorías literarias la acompañaba, a menudo, la insistencia nerviosa en el hecho de que sus escritos eran,

desdichadamente, los últimos de su linaje noble y estéril. Ahora bien, esta manera intrincada y unilateral de encarar la literatura moderna ha producido varias décadas de interés y esplendor incomparables en las críticas inglesa y estadounidense, sobre todo en esta última. Pero se trata de un interés y un esplendor asentados sobre la bancarrota del buen gusto y sobre algo parecido a una deshonestidad fundamental del método. La forma retrógrada en que los críticos han tomado conciencia de las nuevas y colosales enunciaciones de la literatura moderna, asociada con su desolación por lo que generalmente se definía como «rechazo de la realidad» y «fracaso del yo» endémicos de dicha literatura, indica el lugar preciso donde la crítica literaria angloestadounidense más talentosa deja de examinar las estructuras literarias y se vuelca en la crítica de la cultura.

No quiero repetir aquí los argumentos que he esgrimido en otra parte para defender un enfoque crítico distinto. Igualmente, es necesario hacer alguna alusión a dicho enfoque. El hecho de discutir aunque no sea más que una sola obra de la naturaleza radical de *Historia del ojo* plantea el problema de la literatura en sí misma, de la narración en prosa tomada como forma artística. Y no se podrían haber escrito libros como los de Bataille si no fuera por esa torturada revaloración de la naturaleza de la literatura que viene preocupando a la Europa literaria desde hace más de medio siglo. Pero en ausencia de ese contexto, deben de ser casi indigeribles para los lectores ingleses y estadounidenses… excepto como «mera» pornografía, como una bazofia inexplicablemente refinada. Basta que sea necesario preguntar si la pornografía y la literatura son o no son antitéticas, y que sea necesario afirmar que las obras pornográficas pueden pertenecer al ámbito de la literatura, para que semejante afirmación deba llevar implícita una idea global de lo que es el arte.

Dicho en términos muy generales: el arte (y su elaboración) es una forma de conciencia; los materiales del arte son las diversas formas de conciencia. No existe ningún principio estético en virtud del cual se pueda interpretar que esta concepción de los materiales del arte excluye hasta las formas extremas de conciencia que trascienden la

personalidad social o la individualidad psicológica.

Por supuesto, es posible que en la vida cotidiana aceptemos la obligación moral de reprimir tales estados de conciencia. Esta obligación parece lógica desde el punto de vista pragmático, no solo para salvaguardar el orden social en su sentido más amplio, sino también para permitir que el individuo establezca y mantenga el contacto humano con otras personas (aunque se pueda renunciar a este contacto, durante períodos más o menos breves o prolongados). Es harto sabido que cuando las personas se aventuran por los confines últimos de la conciencia, arriesgan su cordura, o lo que es lo mismo, su humanidad. Pero la «escala humana», o el patrón humano propio de la vida y la conducta normales, parece estar fuera de lugar cuando se aplica al arte. Porque simplifica exageradamente. Si durante el último siglo se ha adjudicado al arte concebido como actividad autónoma una jerarquía sin precedentes —lo más parecido a una actividad humana sacramental que admite la sociedad secular— ello se debe a que una de las tareas que ha asumido consiste en practicar incursiones y tomar posiciones en las fronteras de la conciencia (a menudo con grave riesgo para el artista como persona) y en volver a informar sobre lo que hay allí. El artista, que explora por su cuenta los peligros espirituales, se hace acreedor a cierta licencia para comportarse de modo distinto al resto de los mortales. La singularidad de su vocación puede compaginarse —o no— con un estilo de vida apropiadamente excéntrico. Su misión consiste en inventar trofeos de sus experiencias: objetos y ademanes que fascinan y subyugan, sin limitarse a instruir o entretener (tal y como estipulaban las antiguas teorías referidas al artista). Su principal recurso para fascinar consiste en avanzar un paso más en la dialéctica de la atrocidad. Se esfuerza por lograr que su obra sea repulsiva, oscura, ininteligible; en síntesis, por dar lo que es, o parece ser, indeseado. Pero aunque las atrocidades que el artista perpetra contra su público sean feroces, su prestigio y su autoridad espiritual dependen en última instancia de la percepción (sabida o inferida) que el público tenga de las atrocidades que aquel comete contra sí mismo. El artista moderno ejemplar es un traficante de locura.

La noción del arte como fruto de un inmenso riesgo espiritual, por el que gustosamente se paga un precio, y cuyo coste aumenta a medida que cada nuevo jugador entra y participa en la partida, invita a modificar la escala de normas críticas. Ciertamente el arte que se produce bajo la égida de esta concepción no es, ni puede ser, «realista». Pero palabras como «fantasía» o «surrealismo», que no hacen más que invertir las directrices del realismo, no aclaran mucho. La fantasía se reduce con demasiada facilidad a «mera» fantasía: el golpe de gracia lo da el adjetivo «infantil». ¿Dónde termina la fantasía, condenada por las normas psiquiátricas más que por las artísticas, y dónde empieza la imaginación?

Dado que es muy poco probable que los críticos contemporáneos se propongan seriamente expulsar del ámbito de la literatura las narraciones en prosa que no son realistas, es lícito sospechar que aplican un canon especial a los temas sexuales. Esto resulta aún más claro cuando se piensa en otro tipo de libro, en otro tipo de «fantasía». El paisaje onírico y ahistórico donde se sitúa la acción, el tiempo congelado de manera peculiar en que se ejecutan los actos, aparecen casi con tanta frecuencia en la ciencia ficción como en la pornografía. La circunstancia archiconocida de que la mayoría de los hombres y mujeres carecen de la destreza sexual que la pornografía atribuye a sus personajes no demuestra nada concluyente, como tampoco lo demuestra el hecho de que estén groseramente exagerados el tamaño de los órganos, el número y la duración de los orgasmos, la variedad y viabilidad de las potencias sexuales, y la magnitud de la energía sexual. Sí, y las naves espaciales y los abundantes planetas que describen las novelas de ciencia ficción tampoco existen. El hecho de que la narración se sitúe en un *topos* ideal no descalifica la naturaleza literaria de la pornografía ni de la ciencia ficción. Estas negaciones del tiempo, espacio y personalidad sociales con tintes reales, concretos, tridimensionales —y estas exageraciones «fantásticas» de la energía humana— son más bien los ingredientes de otro tipo de literatura, fundada sobre otro tipo de conciencia.

Los materiales de los libros pornográficos que figuran como literatura

son, precisamente, una de las formas extremas de la conciencia humana. Indudablemente, muchas personas admitirían que, en principio, la conciencia obsesionada por el sexo puede incluirse en la literatura como una forma artística. ¿Literatura de la lujuria? ¿Por qué no? Pero entonces esas mismas personas acostumbran acotar una cláusula condicionante que en la práctica anula su concesión. Exigen que el autor tome la debida «distancia» respecto de sus obsesiones para que la descripción de estas se pueda definir como literatura. Semejante norma es pura hipocresía, y revela una vez más que los valores que generalmente se aplican a la pornografía son, al fin y al cabo, aquellos que pertenecen al campo de la psiquiatría y de las cuestiones sociales más que al del arte. (Desde que el cristianismo se volvió implacable y dictaminó que el comportamiento sexual era la clave de la virtud, todo lo relacionado con el sexo se convirtió en un «caso especial» dentro de nuestra cultura, con su secuela de actitudes particularmente incoherentes.) Los cuadros de Van Gogh conservan su categoría artística a pesar de que, según parece, su manera de pintar estaba menos influida por una elección consciente de medios de representación que por su desequilibrio y por el hecho de que veía la realidad tal como la pintaba. Asimismo, *Historia del ojo* no deja de ser arte para convertirse en un caso clínico porque, como revela Bataille en el extraordinario ensayo autobiográfico que acompaña a la narración, las obsesiones del libro sean en efecto las suyas propias.

Lo que determina que una obra pornográfica se incorpore a la historia del arte y no sea una bazofia no es la toma de distancia, la imposición de una conciencia más conforme con la realidad corriente sobre la «conciencia trastornada» del obseso erótico. Más bien, es la originalidad, la minuciosidad, la autenticidad y la fuerza de la misma conciencia trastornada, tal como esta se encarna en la obra. Desde el punto de vista del arte, la exclusividad de la conciencia que se corporiza en los libros pornográficos no es en sí misma ni anómala ni antiliteraria.

Y el presunto objetivo o efecto, ya sea intencionado o no, de estos libros —provocar la excitación sexual del lector— tampoco es un

defecto. Solo una concepción degradada o mecanicista del sexo podría hacernos incurrir en el error de pensar que es sencillo sentirse estimulado sexualmente por un libro como *Madame Edwarda*. Cuando la obra merece que se la juzgue como arte, la singularidad de intención, sobre la que a menudo recae el anatema de los críticos, está compuesta por muchas resonancias. Las sensaciones físicas que se producen involuntariamente en el lector del libro llevan implícito algo que repercute sobre toda su experiencia humana, y sobre sus límites como personalidad y como cuerpo. En realidad, la singularidad de la intención de la obra pornográfica es espuria. Pero la agresividad de su intención no lo es. Lo que parece ser un fin es en igual medida un medio, asombrosa y opresivamente concreto. El fin, en cambio, es menos concreto. La pornografía es una de las ramas de la literatura —la ciencia ficción es otra— que aspira a generar desorientación, dislocación psíquica.

En algunos aspectos, el empleo de las obsesiones sexuales como tema literario se asemeja al empleo de otro tema literario cuya validez muy pocas personas se atreverían a impugnar: las obsesiones religiosas. Cuando se practica esta comparación, el hecho harto conocido de que la pornografía produce un impacto definido y agresivo sobre sus lectores toma un cariz un poco distinto. Su famosa intención de estimular sexualmente a los lectores es en realidad una suerte de proselitismo. La pornografía que es al mismo tiempo literatura seria se propone «excitar» en la misma medida en que los libros que reflejan una forma extrema de experiencia religiosa se proponen «convertir».

3

Dos libros franceses que han sido traducidos recientemente al inglés, *Historia de O* y *La imagen*, ilustran adecuadamente algunos aspectos de este tema que la crítica angloestadounidense casi no ha explorado: el de la pornografía como literatura.

Historia de O, de «Pauline Réage», apareció en 1954 y se hizo

inmediatamente famosa, en parte porque contó con el apadrinamiento de Jean Paulhan, que escribió el prólogo. Muchas personas pensaron que el mismo Paulhan era el autor de la novela, quizá en razón del precedente que había sentado Bataille al adosar un ensayo (que firmó con su nombre) a su *Madame Edwarda*, que se publicó por primera vez en 1937 bajo el seudónimo de «Pierre Angélique», y quizá también porque el nombre Pauline traía reminiscencias de Paulhan. Pero Paulhan siempre ha negado ser el autor de *Historia de O*, y ha insistido en que en verdad la escribió una mujer que nunca había publicado antes, que vivía en otro lugar de Francia, y que se empeñaba en conservar el anonimato. Si bien la versión de Paulhan no detuvo las especulaciones, la convicción de que él era el autor terminó por debilitarse. A lo largo de los años ganaron credibilidad y luego fueron desechadas muchas otras hipótesis ingeniosas, que atribuían el libro a otras figuras destacadas del mundo literario parisiense. La verdadera identidad de «Pauline Réage» continúa siendo uno de los pocos secretos bien guardados de la literatura contemporánea.

La imagen fue publicada dos años más tarde, en 1956, también con un seudónimo: «Jean de Berg». Para complicar aún más el misterio, estaba dedicada a «Pauline Réage», que firmaba el prólogo, y de la que no volvió a tenerse noticias. (El prólogo de «Réage» es sucinto y olvidable, en tanto que el de Paulhan es extenso y muy interesante.) Pero los chismorreos de los círculos literarios parisienses sobre la identidad de «Jean de Berg» son más concluyentes que las investigaciones en torno a «Pauline Réage». Un solo rumor, que menciona a la esposa de un joven e influyente novelista, ha triunfado sobre todos los demás.

No es difícil entender por qué quienes son suficientemente curiosos como para urdir especulaciones acerca de los dos seudónimos optan por el nombre de algún miembro de los círculos consagrados de las letras francesas. Es casi inconcebible que un aficionado haya escrito de buenas a primeras cualquiera de estos libros. No obstante las diferencias que las separan, *Historia de O* y *La imagen* dejan traslucir una calidad que no se puede atribuir sencillamente a una plétora de las

habituales dotes literarias de sensibilidad, energía e inteligencia. Estas virtudes, que saltan a la vista, han sido reelaboradas mediante un diálogo lleno de artificios. La sombría afectación de las narraciones no podría estar más alejada de la falta de control y artesanía que generalmente asociamos con la manifestación de la lujuria obsesiva. Aunque sus respectivos temas son embriagantes (si el lector no se desconecta y los encuentra solo graciosos o siniestros), ambas narraciones ponen más énfasis en el «uso» del material erótico que en su «expresión». Y este uso es —no hay otro término para definirlo— predominantemente literario. La imaginación que persigue sus extravagantes placeres en *Historia de O* y en *La imagen* permanece sólidamente aferrada a determinadas nociones sobre la consumación formal del sentimiento exacerbado, sobre los procedimientos apropiados para agotar una experiencia, nociones estas que la vinculan tanto a la literatura y la historia literaria recientes como al ámbito ahistórico del eros. ¿Y por qué no? Las experiencias no son pornográficas: solo las imágenes y representaciones —las estructuras de la imaginación— lo son. Esta es la razón por la cual a menudo un libro pornográfico le hace pensar al lector, sobre todo, en otros libros pornográficos, más que en el sexo sin intermediarios, sin que ello vaya necesariamente en detrimento de su excitación erótica.

Por ejemplo, lo que reverbera a todo lo largo de *Historia de O* es un voluminoso acervo de literatura pornográfica o «libertina», casi siempre deleznable, en francés e inglés, que se remonta al siglo XVIII. La referencia más obvia es Sade. Pero en este caso no debemos pensar solo en los escritos del mismo Sade, sino en la reinterpretación que de él hicieron los intelectuales de la literatura francesa posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuya actitud crítica quizá sea análoga, por su importancia y su influencia sobre el gusto literario educado y sobre la orientación concreta de la ficción seria en Francia, a la revaloración de James que se emprendió en Estados Unidos inmediatamente antes de la Segunda Guerra Mundial. Con la diferencia de que la revaloración francesa ha sido más perdurable y parece haber echado raíces más profundas. (Por supuesto, Sade nunca había sido olvidado. Flaubert,

Baudelaire y la mayoría de los otros genios radicales de la literatura francesa de finales del siglo XIX lo leyeron con entusiasmo. Fue uno de los santos patronos del movimiento surrealista, y ocupa un lugar destacado en el pensamiento de Breton. Pero fue la discusión que se desarrolló en torno a Sade después de 1945 la que lo consolidó verdaderamente como punto de partida inagotable para toda reflexión radical sobre la condición humana. Los documentos más sobresalientes de la revaloración de posguerra que afianzaron esta modificación extraordinariamente audaz de la sensibilidad literaria francesa fueron el famoso ensayo de Beauvoir, la tenaz y erudita biografía realizada por Gilbert Lely, y escritos de Blanchot, Paulhan, Bataille, Klossowski y Leiris que aún no han sido traducidos al inglés. La calidad y la densidad teórica del interés que los franceses dedican a Sade siguen siendo virtualmente incomprensibles para los intelectuales ingleses y estadounidenses especializados en literatura, para los cuales Sade es quizá un personaje paradigmático en la historia de la psicopatología, tanto individual como social, al que no es concebible tomar en serio como «pensador».

Pero lo que se oculta detrás de *Historia de O* no es solo Sade, con los problemas que él planteó y los que se plantean en su nombre. El libro también hinca sus raíces en las fórmulas de las novelas «libertinas» francesas del siglo XIX, escritas con fines comerciales, que transcurrían típicamente en una Inglaterra ficticia poblada de aristócratas brutales dotados de enormes órganos sexuales y gustos violentos, y se ceñían a los moldes del sadomasoquismo. El nombre del segundo amante-propietario de O, sir Stephen, rinde evidente tributo a la fantasía de aquel período, lo mismo que la figura del sir Edmond en *Historia del ojo*. Y hay que subrayar que la alusión a un tipo estereotipado de bazofia pornográfica se encuentra, como referencia literaria, exactamente en el mismo nivel que el ambiente anacrónico de la acción principal, directamente copiado del teatro sexual de Sade. La narración comienza en París (O se reúne con su amante René en un coche y es llevada de un lado a otro) pero la mayor parte de la acción posterior se traslada a un territorio más familiar aunque menos plausible: el castillo

convenientemente aislado, amueblado con lujo y dotado de una numerosa servidumbre, donde se reúne una camarilla de ricachones a quienes se proporciona mujeres virtualmente reducidas a la condición de esclavas, para que ellos las conviertan en objetos compartidos de su lascivia brutal e inventiva. Hay látigos y cadenas, máscaras que los hombres se colocan cuando las mujeres comparecen ante ellos, grandes fuegos ardiendo en el hogar, ultrajes sexuales innombrables, flagelaciones y formas más ingeniosas de mutilación física, varias escenas de lesbianismo cuando parece decaer la excitación de las orgías que se desarrollan en el gran salón. En síntesis, la novela llega pertrechada con algunos de los componentes más obsoletos del repertorio pornográfico.

¿Hasta qué punto podemos tomar todo esto en serio? Un resumen descarnado del argumento podría dar la impresión de que *Historia de O* no es tanto pornografía como metapornografía: una parodia brillante. Algo semejante alegaron en defensa de *Candy* cuando esta novela apareció en Estados Unidos hace varios años, después de vegetar modestamente en París en la categoría de libro obsceno más o menos autorizado. *Candy* no era pornografía, se dijo, sino una tomadura de pelo, una sátira ingeniosa de los convencionalismos de la narración pornográfica barata. A mi juicio *Candy* puede ser graciosa, pero sigue siendo pornografía. Porque la pornografía no es una forma que pueda parodiarse a sí misma. La imaginación pornográfica prefiere, por su propia naturaleza, los convencionalismos estereotipados en materia de personajes, escenario y acción. La pornografía es un teatro de tipos de personaje, nunca de individuos. Una parodia de la pornografía, si tiene un ápice de auténtica eficacia, seguirá siendo siempre pornografía. En verdad, la parodia es una forma común de narración pornográfica. El mismo Sade la empleaba a menudo, invirtiendo las ficciones moralistas de Richardson en las cuales la virtud femenina siempre triunfa sobre la lujuria masculina (ya sea diciendo que no o muriendo después). En el caso de *Historia de O* sería más correcto decir que «usa» a Sade y no que lo parodia.

El tono de *Historia de O* basta para indicar que cualquier elemento

del libro que se pueda interpretar como parodia o exhumación de estilos antiguos —¿pornografía para mandarines?— no es más que uno de los varios elementos que forman la narración. (Aunque hay descripciones detalladas de situaciones sexuales que abarcan todas las variaciones previsibles de la lascivia, el estilo de la prosa es bastante formal, y el nivel de lenguaje es decoroso y casi casto.) Se emplean componentes del escenario de Sade para configurar la acción, pero el lineamento básico de la acción difiere fundamentalmente de todo lo que escribió Sade. Por ejemplo, la obra de Sade incorpora sistemáticamente un final abierto o principio de insaciabilidad. *Los ciento veinte días de Sodoma* es quizá el libro pornográfico más ambicioso que jamás se haya concebido (desde el punto de vista de su escala): una suerte de tratado de la imaginación pornográfica, asombrosamente impresionante y desasosegante, aun en la forma trunca —parte narración y parte libreto— en que ha llegado hasta nosotros. (El manuscrito fue rescatado por casualidad de la Bastilla después de que Sade fuera obligado a dejarlo allí cuando le trasladaron a Charenton en 1789, pero él creyó hasta el día de su muerte que su obra maestra había sido destruida durante el asalto a la prisión.) Sade parece pilotar un tren expreso atestado de atrocidades que se lanza por una vía interminable pero llana. Sus descripciones son demasiado esquemáticas para ser sensuales. Los actos ficticios son, más bien, ilustraciones de sus ideas repetidas sin tregua. Sin embargo, si se piensa con detenimiento, estas mismas ideas polémicas se parecen más a los principios de una dramaturgia que a una teoría concreta. Las ideas de Sade —sobre la persona como «cosa» u «objeto», sobre el cuerpo como máquina y sobre la orgía como inventario de las posibilidades idealmente infinitas de que varias máquinas colaboren entre sí— parecen concebidas sobre todo para permitir una especie de actividad interminable, desprovista de culminación y, en última instancia, carente de afecto. A la inversa, *Historia de O* tiene un movimiento definido, una lógica de los acontecimientos por contraposición al principio estático del catálogo o la enciclopedia que encontramos en Sade. Este movimiento argumental se halla fuertemente apuntalado por

el hecho de que, en casi toda la narración, el autor tolera al menos un vestigio de «la pareja» (O y René, O y sir Stephen), unidad esta que la literatura pornográfica generalmente repudia.

Y, desde luego, la figura de la misma O es distinta. Sus sentimientos, aunque se aferren insistentemente a un tema, tienen alguna modulación y son descritos con minuciosidad. Aunque sea pasiva, O no se parece casi nada a esas bobaliconas de las ficciones de Sade que están prisioneras en castillos remotos, donde las atormentan nobles despiadados y sacerdotes satánicos. Y O es presentada, asimismo, como un personaje activo: literalmente activo, como en la seducción de Jacqueline, y lo que es aún más importante, profundamente activo en su propia pasividad. O solo se asemeja superficialmente a sus prototipos extraídos de Sade. En los libros de Sade no existe la conciencia personal, si se exceptúa la del autor. Pero O sí tiene conciencia, y es esta la que sirve como atalaya para contar su historia. (La narración, aunque escrita en tercera persona, nunca se aparta del punto de vista de O ni entiende más de lo que ella entiende.) Sade pretende neutralizar la sexualidad de todas sus asociaciones personales, presentando una especie de encuentro sexual impersonal, o puro. Pero la narración de «Pauline Réage» muestra cómo O reacciona de maneras muy distintas (incluso con amor) ante diferentes personas, y sobre todo ante René, sir Stephen, Jacqueline y Anne-Marie.

Sade parece representar mejor los principales convencionalismos de la ficción pornográfica. En la medida en que la imaginación pornográfica tiende a convertir a una persona en intercambiable con otra y a todas las personas intercambiables con objetos, no es funcional describir a una persona tal como es descrita O: en términos de cierto estado de su voluntad (que ella intenta desechar) y de su comprensión. La pornografía está poblada principalmente por criaturas como la Justine de Sade, desprovistas de voluntad, inteligencia e incluso, aparentemente, de memoria. Justine vive en un estado de asombro perpetuo, y nunca aprende nada de las violaciones llamativamente repetidas de su inocencia. Después de cada nueva traición, se coloca en condiciones apropiadas para volver a empezar, sin haber sacado ningún

provecho de sus experiencias previas, pronta a confiar en el próximo libertino despótico y a ver cómo este la recompensa con una pérdida renovada de su libertad, con los mismos ultrajes y los mismos sermones blasfemos en los que hace la apología del vicio.

Casi siempre, las figuras que desempeñan el papel de objetos sexuales en la pornografía tienen mucho en común con el protagonista «humorístico» de las comedias. Justine se parece a Cándido, que también es una nulidad, un cero a la izquierda, un eterno ingenuo incapaz de extraer alguna enseñanza de sus atroces tormentos. En la pornografía aflora reiteradamente la estructura familiar de la comedia que muestra a un personaje convertido en un centro estático rodeado de abusos (Buster Keaton es una imagen clásica). A los personajes de la pornografía, como a los de la comedia, solo se les ve desde fuera, en función de su comportamiento. Por definición, no se les puede escrutar a fondo, para atrapar de veras los sentimientos del público. En muchas comedias, la gracia reside precisamente en la disparidad entre el sentimiento minimizado o anestesiado y la gran magnitud del hecho oprobioso. La pornografía se ciñe al mismo modelo. El tono inexpresivo, lo que al lector con un estado de ánimo normal le parece una reacción increíblemente mitigada de los agentes eróticos ante las situaciones en que son colocados, no produce un desahogo de risa. Lo que se desahoga es una reacción sexual, que ha sido inicialmente voyeurística pero que probablemente necesita reforzarse mediante una identificación directa subyacente con uno de los participantes en el acto sexual. Por tanto, la apatía emocional de la pornografía no es una carencia artística ni un indicio de inhumanidad dogmática. Es un requisito para estimular la respuesta sexual del lector. Solo en ausencia de emociones directamente enunciadas, el lector de materiales pornográficos encuentra espacio disponible para sus propias respuestas. Cuando el hecho que se narra ya viene aderezado con los sentimientos del autor, explícitamente confesados, estos pueden conmover al lector, al cual le resulta más difícil excitarse con el hecho en sí.[20]

Las películas cómicas mudas suministran muchos ejemplos de cómo el principio formal de la agitación continua o el movimiento perpetuo

(*slapstick*, en inglés) y el de la inexpresividad confluyen realmente para lograr el mismo fin: un embotamiento, neutralización o distanciamiento de las emociones del público, de su aptitud para identificar de manera «humana» y para emitir juicios morales sobre situaciones de violencia. El mismo principio rige en toda la pornografía. No se trata de que sea inconcebible que los personajes de la pornografía puedan tener alguna emoción. Claro que pueden tenerla. Pero los principios de la reacción atenuada y de la agitación frenética hacen que el clima emocional se neutralice a sí mismo, de modo que el tono básico de la pornografía aparece desprovisto de afecto y de emoción.

Sin embargo, se pueden distinguir matices en esta falta de afecto. Justine es el prototipo del objeto sexual (siempre femenino, porque la mayoría de los libros pornográficos son escritos por hombres o desde el punto de vista estereotipadamente masculino): una víctima atónita cuyas experiencias no producen ningún cambio en su conciencia. Pero O es una prosélita: cualquiera que sea el precio que tenga que pagar en forma de dolor y miedo, está agradecida por la oportunidad de iniciarse en un misterio. Este misterio es la pérdida del yo. O aprende, sufre y cambia. Paso a paso se convierte cada vez más en lo que es, mediante un proceso idéntico al del vaciamiento de sí misma. En la cosmovisión que presenta *Historia de O*, el bien supremo consiste en trascender la personalidad. El argumento no se desarrolla horizontalmente, sino que se trata de una suerte de elevación mediante la degradación. O no se identifica sencillamente con su estado de disponibilidad sexual, sino que desea alcanzar la perfección de convertirse en objeto. Su condición, si se puede definir como deshumanizada, no se ha de interpretar como una consecuencia de que la hayan esclavizado René, sir Stephen y los restantes hombres de Roissy, sino como el apogeo de su situación, como algo que ella busca y finalmente logra. La imagen culminante de su triunfo aparece en la última escena del libro: la llevan a una fiesta, mutilada, encadenada, irreconocible, disfrazada (de búho)… tan convincente en su condición de ser despojado de su humanidad que a ninguno de los invitados se le cruza por la cabeza la idea de hablarle directamente.

La búsqueda de O está perfectamente resumida en la letra expresiva que le sirve de nombre. «O» sugiere una caricatura de su sexo, no de su sexo individual sino simplemente de la mujer; y también representa el cero, la nada. Pero lo que despliega *Historia de O* es una paradoja espiritual, la del vacío lleno y la de la vacuidad que también está colmada. La fuerza del libro reside precisamente en la angustia generada por la presencia continua de esta paradoja. «Pauline Réage» plantea, en términos mucho más coordinados y refinados que los de las torpes descripciones y disertaciones de Sade, el problema de la condición de la personalidad humana. Pero en tanto que a Sade le interesa la anulación de la personalidad desde el punto de vista del poder y la libertad, al autor de *Historia de O* le interesa la anulación de la personalidad desde el punto de vista de la felicidad. (La formulación más parecida de este tema en la literatura inglesa la encontramos en algunos pasajes de *La niña perdida*, de Lawrence.)

Sin embargo, para que la paradoja asuma su auténtica significación, el lector deberá sustentar una concepción del sexo distinta de la que sustentan los miembros más esclarecidos de la comunidad. La concepción predominante —una amalgama del pensamiento rousseauniano, freudiano y social liberal— encara el fenómeno del sexo como una fuente perfectamente inteligible, aunque singularmente preciosa, de placer emocional y físico. Las dificultades que emergen son producto de la larga deformación de los impulsos sexuales que administró la cristiandad occidental, cuyas feas heridas padecen casi todos los que viven en el seno de esta cultura. Primeramente, la culpa y la ansiedad. Después, la reducción de las aptitudes sexuales, que desemboca, si no en la virtual impotencia o frigidez, sí, por lo menos, en el drenaje de la energía erótica y en la represión de muchos elementos naturales del apetito sexual (las «perversiones»). A continuación, el vuelco hacia las deshonestidades públicas, en virtud del cual la gente tiende a reaccionar con envidia, fascinación, repulsión e indignación rencorosa ante los placeres sexuales de los demás. Un fenómeno como la pornografía surge de esta contaminación de la salud sexual de la cultura.

No polemizo con el diagnóstico histórico implícito en este balance de las deformaciones de la sexualidad occidental. Sin embargo, lo que me parece decisivo en el cúmulo de ideas que sustentan los miembros más ilustrados de la comunidad es una hipótesis más discutible: que cuando no se manipula, el apetito sexual humano es una función natural placentera; y que «lo obsceno» es un convencionalismo, la ficción que una sociedad convencida de que hay algo detestable en las funciones sexuales humanas y, por extensión, en el placer sexual, impone a la naturaleza. La tradición francesa representada por Sade, Lautréamont, Bataille y los autores de *Historia de O* y *La imagen* impugna precisamente estas hipótesis. Sus obras sugieren que «lo obsceno» es una noción primigenia de la conciencia humana, algo mucho más profundo que la consecuencia de la aversión que una sociedad enferma le tiene al cuerpo. La sexualidad humana es, independientemente de las represiones cristianas, un fenómeno muy discutible, y se cuenta, al menos potencialmente, entre las experiencias extremas de la humanidad, y no entre las comunes. Por muy domesticada que esté, la sexualidad continúa siendo una de las fuerzas demoníacas de la conciencia humana, que nos empuja esporádicamente hacia los deseos prohibidos y peligrosos, los cuales abarcan desde el impulso a perpetrar un acto súbito de violencia arbitraria contra otra persona, hasta el anhelo voluptuoso de extinguir la propia conciencia, de morir literalmente. Incluso en el plano de la simple sensación física y del estado de ánimo consiguiente, el acto sexual seguramente se parece tanto, si no más, a un ataque epiléptico, como al acto de ingerir una comida o de conversar con otra persona. Todos han experimentado (por lo menos en su fantasía) el encanto erótico de la crueldad física y la atracción erótica hacia elementos que son depravados y repulsivos. Estos fenómenos forman parte del espectro auténtico de la sexualidad, y si no son descartados como simples aberraciones neuróticas, aparece un cuadro distinto del que postula la opinión pública ilustrada. Distinto, y menos simple.

Se podría argüir plausiblemente que existen muy buenas razones para que la mayoría de las personas no tengan acceso a la capacidad

máxima de éxtasis sexual, dado que la sexualidad, como la energía nuclear, tal vez sea susceptible de subordinarse a los escrúpulos, y tal vez no lo sea. El hecho de que pocas personas alcancen con regularidad este paroxismo perturbador de sus facultades sexuales, si es que lo alcanzan alguna vez, no implica que semejante apogeo no sea genuino, o que la posibilidad de alcanzarlo no las obsesione igualmente. (Probablemente la religión es, después del sexo, el segundo recurso antiquísimo que los seres humanos tienen a su disposición para remontarse al éxtasis. Y sin embargo, entre las multitudes de devotos, el número de los que se han aventurado a fondo en este estado de conciencia también debe de ser muy reducido.) Se puede demostrar que en la capacidad sexual humana —o por lo menos en las aptitudes del hombre civilizado— hay algo que está incorrectamente diseñado y que es potencialmente desorientador. El hombre, ese animal enfermo, lleva dentro de sí un apetito capaz de enloquecerlo. Esta es la concepción de la sexualidad —como algo situado más allá del bien y el mal, más allá del amor, más allá de la cordura; como un recurso para el suplicio y para la ruptura de los límites de la conciencia— que gobierna el canon literario francés que he estado analizando.

Historia de O, con su programa para trascender totalmente la personalidad, da plenamente por sentada esta visión oscura y compleja de la sexualidad, muy alejada de la visión optimista que patrocinan la cultura liberal y el freudismo estadounidenses. La mujer a la que no se adjudica más nombre que el de O progresa simultáneamente hacia su propia extinción como ser humano y hacia su realización total como ser sexual. Es difícil imaginar que alguien pueda descubrir si en la «naturaleza» o en la conciencia humana existe verdadera, empíricamente, algo que confirme semejante dicotomía. Pero parece comprensible que la posibilidad siempre haya obsesionado al hombre, acostumbrado como está a denigrarla.

El proyecto de O materializa, en otra escala, el que se cumple merced a la existencia misma de la literatura pornográfica. Lo que esta hace es ni más ni menos que insertar una cuña entre nuestra existencia como seres humanos completos y nuestra existencia como seres sexuales, en

cuanto que en la vida corriente el individuo sano es aquel que impide que se abra esta brecha. Normalmente no experimentamos, o por lo menos no queremos experimentar, nuestra realización sexual como algo distinto de nuestra realización personal, u opuesto a ella. Pero quizá sean en parte distintas, nos guste o no. En la medida en que un fuerte sentimiento sexual implica un grado obsesivo de atención, también abarca experiencias en las cuales el individuo puede sentir que está perdiendo su «yo». La literatura que va desde Sade hasta estos libros recientes, pasando por el surrealismo, explota este misterio: lo aísla y lo descubre al lector, invitándolo a participar en él.

Esta literatura es tanto una invocación del erotismo en su sentido más oscuro, como, en ciertos casos, un exorcismo. El clima devoto y solemne de *Historia de O* es casi uniforme. La película de Buñuel *La edad de oro* es una obra de talantes contradictorios que aborda el mismo tema: el viaje hacia la enajenación del yo respecto del yo. Como forma literaria, la pornografía emplea dos modelos: en uno, que equivale a la tragedia (por ejemplo en *Historia de O*), el sujeto-víctima erótico se encamina inexorablemente hacia la muerte; y en el otro, que equivale a la comedia (por ejemplo en *La imagen*), la búsqueda obsesiva del ejercicio sexual recibe como premio una última satisfacción: la unión con la pareja sexual singularmente deseada.

4

El escritor que expresa mejor que cualquier otro la cara más oscura de lo erótico, sus peligros de fascinación y humillación, es Bataille. Sus *Historia del ojo* (publicada por primera vez en 1928) y *Madame Edwarda*[21] se hacen acreedoras a la calificación de textos pornográficos en la medida en que su tema es una obsesiva búsqueda sexual que aniquila toda valoración de las personas que sea extraña a sus papeles en la dramaturgia sexual, y la realización de dicha búsqueda es narrada en términos explícitos. Mas esta explicación no refleja de ninguna manera la extraordinaria calidad de ambos libros.

Porque la sola descripción cruda de los órganos y actos sexuales no es necesariamente obscena: solo pasa a serlo cuando se vierte en un tono peculiar, cuando ha adquirido una determinada resonancia moral. Pero sucede que la escasa cantidad de actos sexuales y de profanaciones cuasisexuales que se narran en las novelas breves de Bataille difícilmente podrían competir con la interminable inventiva mecanicista de *Los ciento veinte días de Sodoma*. Sin embargo, como Bataille poseía un sentido más sutil y profundo de la trasgresión, lo que él describe parece de alguna manera más fuerte y escandaloso que las orgías más procaces que montó Sade.

Una de las razones por las cuales *Historia del ojo* y *Madame Edwarda* producen una impresión tan fuerte y desasosegante estriba en que Bataille entendía, con más claridad que cualquier otro escritor del que yo tenga noticia, que el auténtico *leitmotiv* de la pornografía no es, en última instancia, el sexo sino la muerte. No sugiero que toda obra pornográfica se ocupe, en términos explícitos o encubiertos, de la muerte. Solo aquellas que abordan esa inflexión específica y más lacerante de los temas lascivos, a saber, «lo obsceno», lo hacen. Toda búsqueda realmente obscena se encamina hacia las satisfacciones de la muerte, que suceden y sobrepasan a las del eros. (Un ejemplo de obra pornográfica cuyo tema no es lo «obsceno» lo encontramos en *Las tres hijas de su madre*, la jocosa saga de Louys sobre la insaciabilidad sexual. El caso de *La imagen* es menos definido. Si bien las relaciones enigmáticas entre los tres personajes están impregnadas por una atmósfera de obscenidad —más semejante a una premonición, porque lo obsceno se reduce a ser solo un componente del voyeurismo— el libro tiene un inequívoco desenlace feliz, con el narrador finalmente unido a Claire. Pero *Historia de O* se ciñe a los lineamentos de Bataille, aunque concluya con un pequeño juego intelectual: el libro se cierra ambiguamente, con varias líneas destinadas a explicar que existen dos versiones de un último capítulo suprimido, en una de las cuales O recibe la autorización de sir Stephen para morir cuando él se dispone a abandonarla. Aunque este doble final armoniza de manera satisfactoria con el comienzo de la novela, donde figuran dos versiones «del mismo

principio», creo que ello no basta para disuadir al lector de que a O le aguarda la muerte, cualesquiera que sean las dudas que el autor exprese acerca de su destino.)

Bataille escribió la mayoría de sus libros —la música de cámara de la literatura pornográfica— en forma de relato (acompañado a veces por un ensayo). El tema que los une es la conciencia del mismo Bataille, una conciencia en estado agudo e inexorable de agonía. Pero así como un intelecto igualmente extraordinario de una época anterior podría haber escrito una teología de la agonía, Bataille ha escrito una erótica de la agonía. Con la intención de revelar algo acerca de las fuentes autobiográficas de sus narraciones, agregó a *Historia del ojo* algunas imágenes vívidas de su propia infancia atroz y sobrecogedora. (Un recuerdo: su padre ciego, sifilítico y loco se esfuerza inútilmente por orinar.) El tiempo ha neutralizado estos recuerdos, explica. Al cabo de muchos años han perdido gran parte del poder que ejercían sobre él y «solo pueden cobrar vida nuevamente, deformados y apenas reconocibles, tras haber adquirido un significado obsceno en el curso de esta deformación». Para Bataille, la obscenidad resucita sus experiencias más dolorosas y triunfa simultáneamente sobre ese dolor. Lo obsceno, es decir, la culminación de la experiencia erótica, es la raíz de las energías vitales. Los seres humanos, afirma en el ensayo que forma parte de *Madame Edwarda*, solo viven a través del exceso. Y el placer depende de la «perspectiva», o del entregarse a un estado de «existencia abierta», abierta tanto a la muerte como a la alegría. La mayoría de las personas intentan aventajar en inteligencia a sus propios sentimientos: pretenden ser receptivas al placer pero mantener alejado el «horror». Según Bataille, esto es una necedad, porque el horror refuerza la «atracción» y excita el deseo.

Lo que Bataille desnuda es el nexo subterráneo de la experiencia erótica extrema con la muerte. Para comunicar esta revelación Bataille no inventa actos sexuales con consecuencias letales, técnica que sembraría de cadáveres sus narraciones. (En la terrorífica *Historia del ojo*, por ejemplo, solo muere una persona; y el libro concluye cuando los tres aventureros sexuales, que han paseado su depravación por

Francia y España, compran un yate en Gibraltar para proseguir sus infamias en otra parte.) Su método, más eficaz, consiste en adjudicar a cada acción un peso, una gravedad inquietante, que parece realmente «mortal».

Y sin embargo, a pesar de las obvias diferencias de escala y sutileza de ejecución, las concepciones de Sade y Bataille tienen muchas analogías. Al igual que Bataille, Sade no era tanto un sensualista como un hombre armado con un proyecto intelectual: el de explorar los alcances de la trasgresión. Y compartía con Bataille la misma identificación última del sexo con la muerte. Pero Sade nunca podría haber dicho como Bataille que «la verdad del erotismo es trágica». En los libros de Sade a menudo muere gente, pero estas muertes siempre parecen irreales. No son más convincentes que aquellas mutilaciones infligidas durante las orgías nocturnas, mutilaciones de las cuales las víctimas se recuperan completamente a la mañana siguiente después de usar un ungüento portentoso. Desde la perspectiva de Bataille, el lector no puede dejar de sentirse sorprendido por la mala fe de Sade respecto de la muerte. (Por supuesto, un cúmulo de libros pornográficos que son mucho menos interesantes y están mucho menos logrados que los de Sade comparten esta mala fe.)

En verdad, se puede conjeturar que la repetitividad fatigosa de los libros de Sade es el producto del fracaso de su inventiva a la hora de afrontar la meta o refugio inevitable de una iniciativa realmente sistemática de la imaginación pornográfica. La muerte es el único desenlace para la odisea de la imaginación pornográfica cuando esta se vuelve sistemática, o sea, cuando se concentra en los placeres de la trasgresión más que en el simple placer por sí mismo. Sade se atascó porque no pudo o no quiso llegar a este final. Multiplicó y engrosó su narración; redobló hasta el hartazgo las permutaciones y combinaciones orgiásticas. Y sus «alter ego» ficticios interrumpían regularmente una tanda de violaciones y sodomizaciones para endilgar a sus víctimas las últimas reelaboraciones de largos sermones sobre lo que es el auténtico «iluminismo»: la chocante verdad acerca de Dios, la sociedad, la naturaleza, la individualidad y la virtud. Bataille se las

ingenia para eludir cualquier cosa que se parezca a esos contraidealismos que son las blasfemias de Sade (y que por consiguiente perpetúan el idealismo proscripto que se oculta detrás de dichas fantasías): sus blasfemias son autónomas.

Los libros de Sade, dramas musicales wagnerianos de la literatura pornográfica, no son sutiles ni compactos. Bataille consigue sus efectos con medios mucho más económicos: un conjunto de cámara de personajes no intercambiables, en lugar de la multiplicación operística de virtuosos sexuales y víctimas profesionales que encontramos en Sade. Bataille enuncia sus negativas radicales mediante la compresión extrema. La ventaja, evidente en cada página, permite que su obra escueta y su pensamiento gnómico superen a los de Sade. Incluso en pornografía, menos puede ser más.

Bataille también ha suministrado soluciones originales y eficaces a un eterno problema de la narración pornográfica: el final. La técnica más común ha consistido en terminar de una manera disociada de cualquier necesidad interna del relato. Por eso, Adorno ha podido dictaminar que el rasgo característico de la pornografía es que no tiene principio, nudo ni desenlace. Pero a Adorno se le escapa algo. Las narraciones pornográficas sí terminan…, claro que de manera brusca y, si nos guiamos por los patrones convencionales de la novela, sin motivación. Lo cual no es necesariamente objetable. (El descubrimiento de un planeta desconocido al promediar una novela de ciencia ficción puede ser igualmente brusco o inmotivado.) La brusquedad, la endémica artificialidad de los encuentros y encuentros que se renuevan crónicamente no son defectos infortunados de la narración pornográfica que desearíamos ver corregidos para que los libros se hagan acreedores de la categoría de literatura. Estos elementos son inseparables de la imaginación o visión del mundo que entra en la conformación de la pornografía. En muchos casos suministran precisamente el desenlace necesario.

Pero esto no excluye otros tipos de final. Un rasgo notable de *Historia del ojo* y, en menor medida, de *La imagen*, tomadas como obras de arte, consiste en el evidente interés que demuestran por tipos de final más

sistemáticos o rigurosos que siguen encuadrados en los límites de la imaginación pornográfica, sin dejarse seducir por las soluciones de una ficción más realista o menos abstracta. Su solución, considerada en términos muy generales, estriba en construir una narración que está más estrictamente controlada desde el comienzo, y que es menos espontánea y profusamente descriptiva.

En *La imagen* la narración está dominada por una sola metáfora, «la imagen» (aunque el lector no puede entender el significado completo del título hasta la conclusión de la novela). Al principio, la metáfora parece tener una aplicación clara y única. «Imagen» parece significar objeto «plano» o «superficie bidimensional» o «reflejo pasivo»…, todo ello referido a la joven Anne. Claire invita al narrador a usar a Anne como se le antoje para su propio placer sexual, convirtiéndola en «una esclava perfecta». Pero el libro queda fracturado exactamente en la mitad («sección V», en un breve volumen de diez secciones) por una escena enigmática que introduce otro sentido de la «imagen». Claire, a solas con el narrador, le muestra una colección de extrañas fotografías de Anne en situaciones obscenas, y estas son descritas en términos apropiados para insinuar un misterio en lo que ha sido una situación brutalmente franca, aunque aparentemente inmotivada. Desde esta interrupción hasta el final del libro, el lector deberá llevar consigo la conciencia de la situación «obscena» supuestamente real que se describe, al mismo tiempo que permanece sintonizado con las sugerencias de un reflejo indirecto o una duplicación de dicha situación. Esta carga (las dos perspectivas) solo desaparecerá en las páginas finales del libro, donde, como indica el título de la última sección, «Todo se resuelve». El narrador descubre que Anne no es el juguete erótico con que Claire le obsequió gratuitamente, sino la «imagen» o «proyección» de Claire, que la ha precedido para enseñarle cómo debe amarla a *ella*.

La estructura de *Historia del ojo* es igualmente rigurosa, y su alcance es aún más ambicioso. Ambas novelas están escritas en primera persona; en ambas el narrador es un hombre y forma parte de un trío cuyas relaciones sexuales interconectadas constituyen la trama del

libro. Pero las dos narraciones descansan sobre principios muy distintos. «Jean de Berg» describe cómo se llegó a saber algo que el narrador ignoraba: todos los elementos de la acción son pistas, fragmentos de evidencias, y el desenlace es inesperado. Bataille describe una acción que en realidad es intrapsíquica: tres personas comparten (sin conflictos) una sola fantasía, la puesta en escena de un deseo perverso colectivo. *La imagen* pone énfasis en el comportamiento, que es opaco, ininteligible. *Historia del ojo* pone énfasis, primeramente, en la fantasía, y después en su correlación con algún acto espontáneamente «inventado». El desarrollo de la narración sigue las fases de la puesta en escena. Bataille planifica las etapas de la satisfacción de una obsesión erótica que acosa a determinado número de objetos vulgares. Su principio organizativo es, por tanto, espacial: una serie de elementos, ordenados en una secuencia definida, son rastreados y utilizados en algún acto erótico convulsivo. El juego obsceno y la profanación llevados a cabo con estos objetos, con las personas que los rodean, constituye la acción de la breve novela. Cuando se utiliza el último elemento (el ojo) en una trasgresión más audaz que cualquiera de las anteriores, la narración termina. En la trama no puede haber revelación ni sorpresas, ni tampoco ningún «conocimiento» nuevo: solo mayores exacerbaciones de lo ya sabido. En realidad, todos estos elementos aparentemente inconexos están relacionados: todos son, por cierto, versiones de lo mismo. El huevo del primer capítulo es sencillamente la primera versión del ojo que le arrancan al español en el último.

Cada fantasía erótica específica es también una fantasía genérica —de realizar lo «prohibido»— que crea una atmósfera excedente, cargada de frenesí sexual sobrecogedor y nervioso. A ratos, el lector parece ser testigo de una satisfacción despiadada y perversa; en otros momentos, asiste simplemente al avance inescrupuloso de lo negativo. Las obras de Bataille demuestran mejor que cualesquiera otras que yo conozca cuáles son las posibilidades estéticas de la pornografía como forma del arte: *Historia del ojo* es la más lograda de todas las ficciones pornográficas en prosa que he leído, desde el punto de vista artístico, y

Madame Edwarda es la más original y la más rica en poder intelectual.

Cuando pensamos en la vida tremendamente miserable que suelen llevar las personas que tienen una obsesión sexual constante y especializada, puede parecer insensible o pomposo que se hable de las posibilidades estéticas de la pornografía como forma del arte. A pesar de ello, yo argüiría que la pornografía expresa algo más que las verdades de la pesadilla individual. Esta forma de la imaginación, aunque sea muy convulsiva y reiterativa, suscita igualmente una cosmovisión que puede despertar el interés (especulativo, estético) de quienes no son erotómanos. En verdad, este interés reside precisamente en lo que por lo general identificamos desdeñosamente con los *límites* del pensamiento pornográfico.

5

Las características sobresalientes de todos los productos de la imaginación pornográfica son su energía y su absolutismo.

Los libros que en general se llaman pornográficos son aquellos cuya preocupación primordial, exclusiva y excluyente consiste en describir «intenciones» y «actividades» sexuales. También podríamos decir «sentimientos» sexuales, pero el término parece redundante. En todo momento los sentimientos de los personajes que despliega la imaginación pornográfica son idénticos a su «comportamiento» o corresponden a una fase preparatoria, la de la «intención», próxima a trocarse en «comportamiento» si no los frustra un obstáculo físico. La pornografía utiliza un vocabulario reducido y grosero para referirse a los sentimientos, siempre en relación con las perspectivas de actuar: el sentimiento de que a uno le gustaría actuar (lujuria); el sentimiento de que a uno no le gustaría actuar (vergüenza, miedo, aversión). No existen sentimientos gratuitos o que no sean funcionales; ni reflexiones, conjeturales o figurativas, que sean ajenas al asunto en cuestión. Por tanto, la imaginación pornográfica habita un universo incomparablemente económico, por muy repetitivos que sean los

acontecimientos que ocurren en él. Se aplica el criterio de pertinencia más estricto posible: todo debe estar relacionado con la situación erótica.

El universo que postula la imaginación pornográfica es total. Tiene el poder de ingerir, metamorfosear y traducir todas las preocupaciones que le inyectan, reduciéndolo todo a una sola moneda negociable: la del imperativo erótico. Toda acción se concibe como una serie de intercambios sexuales. En consecuencia, la razón por la cual la pornografía se niega a hacer distinciones fijas entre los sexos o a permitir que perdure cualquier tipo de preferencia o tabú sexual se puede explicar «estructuralmente». La bisexualidad, la indiferencia por el tabú del incesto y otros rasgos similares, comunes a las narraciones pornográficas, sirven para multiplicar las posibilidades de intercambio. En términos ideales, sería posible que todos tuvieran relaciones sexuales con todos los demás.

Por supuesto, la imaginación pornográfica dista mucho de ser la única forma de conciencia que propone un universo total. Otra es el tipo de imaginación que ha generado la lógica simbólica moderna. En el universo total que postula la imaginación del lógico, es posible fragmentar o digerir todas las afirmaciones para volver a expresarlas en la forma del lenguaje lógico. Aquellas partes del lenguaje común que no encajan en el molde simplemente se amputan. Para tomar otro ejemplo, algunos de los conocidísimos estados de la imaginación religiosa practican el mismo tipo de canibalismo: devoran todos los materiales puestos a su alcance para reconvertirlos en fenómenos saturados de antítesis religiosas (sagrado y profano, etcétera).

Por razones obvias, este último ejemplo es muy afín al tema que estamos tratando. Las metáforas religiosas abundan en buena parte de la literatura erótica moderna —sobre todo en Genet— y también en algunas obras de la literatura pornográfica. *Historia de O* recurre a una plétora de metáforas religiosas para describir el suplicio de O. Esta «deseaba creer». Su radical condición de total servidumbre personal respecto de las personas que hacen uso sexual de ella es definida reiteradamente como una forma de salvación. Ella se entrega, con

angustia y ansiedad, y «a partir de entonces no hubo más lagunas, horas muertas, ni más remisión». Si bien no cabe ninguna duda de que O ha perdido por completo su libertad, también ha ganado el derecho a participar en lo que se describe como si fuera virtualmente un rito sacramental.

> La palabra «abierta» y la expresión «abriendo sus piernas» estaban cargadas de tanto desasosiego y poder, en los labios de su amante, que nunca podía oírlas sin experimentar una suerte de postración interior, una sumisión sagrada, como si le hubiera hablado un dios, y no él.

Aunque teme la flagelación y otras sevicias antes de que le sean infligidas, «sin embargo cuando todo terminaba se sentía dichosa de haber pasado por ello, y más dichosa aún si la sesión había sido especialmente cruel y prolongada». Los azotes, la aplicación de marcas con hierros incandescentes y las mutilaciones son descritas (desde el punto de vista de su conciencia, la de O) como suplicios rituales que ponen a prueba la fe de una persona que se inicia en una disciplina espiritual ascética. La «sumisión perfecta» que le exigen su primer amante y después sir Stephen trae reminiscencias de la anulación del yo que le imponen explícitamente al novicio jesuita o al discípulo zen. O es «esa persona abstraída, que ha renunciado a su voluntad a fin de ser totalmente reelaborada», para que la pongan en condiciones de servir a otra voluntad mucho más poderosa y perentoria que la suya.

Como era previsible, la literalidad de las metáforas religiosas de *Historia de O* inspiró algunas lecturas igualmente literales del libro. El novelista Mandiargues, cuyo prólogo precede al de Paulhan en la versión estadounidense del libro, no vacila en describir *Historia de O* como «una obra mística», que por consiguiente «no es, hablando con propiedad, un libro erótico». Lo que narra *Historia de O* «es una transformación espiritual completa, lo que otros llamarían una *ascesis*». Pero la cuestión no es tan sencilla. Mandiargues tiene razón cuando desecha un análisis psiquiátrico del estado mental de O que reduciría el tema del libro, digamos, al «masoquismo». Como dice Paulhan, «el fervor de la heroína» es totalmente inexplicable de acuerdo con el

vocabulario psiquiátrico convencional. También es necesario explicar el hecho mismo de que la novela emplee algunos de los motivos y trucos típicos del teatro sadomasoquista. Pero Mandiargues ha caído en un error igualmente simplista y apenas menos vulgar. Ciertamente, el vocabulario religioso no es la única alternativa a las simplificaciones psiquiátricas. Pero el hecho de que solo existan estas dos alternativas esquemáticas vuelve a demostrar que, no obstante la nueva permisividad de la que se hace tanto alarde, en esta cultura sigue imperando la arraigada denigración de la magnitud y seriedad de la experiencia sexual.

Según mi opinión personal, «Pauline Réage» escribió un libro erótico. La idea de que el eros es un sacramento, implícita en *Historia de O*, no es la «verdad» oculta detrás del sentido literal (erótico) del libro —los ritos lascivos de esclavización y degradación a los que es sometida O— sino, precisamente, una metáfora de dicho sentido. ¿Por qué decir algo más fuerte, cuando lo manifestado no puede significar realmente nada más fuerte? Pero si bien la experiencia sustantiva que esconde el vocabulario religioso es virtualmente incomprensible para la mayoría de las personas cultas de nuestro tiempo, existe una devoción inalterable hacia la solemnidad de las emociones que se vertían en aquel vocabulario. La imaginación religiosa perdura para la mayoría de las personas no solo como el principal modelo creíble de una imaginación que se compromete de manera total, sino casi como el único modelo de este tipo de compromiso.

No es extraño, entonces, que las formas nuevas o radicalmente renovadas de la imaginación total que han aparecido en el siglo pasado —sobre todo las del artista, el erotómano, el revolucionario de izquierdas y el loco— hayan usufructuado crónicamente el prestigio del vocabulario religioso. Y las experiencias totales, de las cuales existen muchas variedades, generalmente se captan, una y otra vez, como reverdecimientos o traducciones de la imaginación religiosa. Una de las principales tareas intelectuales del pensamiento futuro consistirá en ensayar la creación de una nueva forma de explayarse en el plano más serio, vehemente y entusiasta, con independencia total del molde

religioso. Tal como están las cosas, cuando todo lo que va desde *Historia de O* hasta Mao es reabsorbido en la incorregible supervivencia del impulso religioso, todo el pensamiento y todo el sentimiento se degradan. (Hegel fue quizá quien realizó el mayor esfuerzo encaminado a forjar, a partir de la filosofía, un vocabulario posreligioso que contuviera los tesoros de la pasión, la credibilidad y la justeza emotiva acumulados hasta entonces en el vocabulario religioso. Pero sus epígonos más interesantes socavaron sistemáticamente el lenguaje abstracto metarreligioso en que él había legado su pensamiento, y se centraron en cambio en las aplicaciones sociales y prácticas específicas de su forma revolucionaria de pensamiento dialéctico, el historicismo. El fracaso de Hegel se atraviesa en el panorama intelectual como una mole gigantesca e inquietante. Y después de Hegel nadie ha sido suficientemente desmesurado, presuntuoso o enérgico para retomar la iniciativa.)

Y así seguimos, zigzagueando entre nuestras variadísimas opciones de imaginación total, de especies de seriedad total. Quizá la repercusión espiritual más profunda del desarrollo de la pornografía en la etapa «moderna» y occidental que abordamos aquí (la pornografía en Oriente o en el mundo islámico es muy distinta) reside en esta inmensa frustración que experimentan la pasión y la seriedad humanas desde que la antigua imaginación religiosa, dueña de un monopolio seguro sobre la imaginación total, empezó a desmoronarse en las postrimerías del siglo XVIII. La ridiculez y la ineptitud de la mayoría de los textos, películas y pinturas pornográficas salta a la vista de cualquiera que los haya conocido. Lo que se capta con menos frecuencia en los productos típicos de la imaginación pornográfica es su patetismo. La mayor parte de las obras pornográficas —sin excluir los libros aquí analizados— pone de relieve algo más general que el simple daño sexual. Me refiero a la incapacidad traumática de la sociedad capitalista moderna para suministrar auténticas vías de desahogo a la perenne vocación humana por las calenturientas obsesiones visionarias, para satisfacer el apetito de formas sublimes de concentración y seriedad que trasciendan el yo. La necesidad de trascender «lo personal» que experimentan los seres

humanos no es menos profunda que la necesidad de ser persona, individuo. Pero esta sociedad satisface muy mal dicha necesidad. Suministra sobre todo vocabularios demoníacos en los cuales situarla y a partir de los cuales se inicia la acción y se elaboran ritos de comportamiento. Se nos ofrece optar entre vocabularios de pensamiento y de acción que no son solo autotrascendentes sino también autodestructivos.

6

Pero la imaginación pornográfica no se debe entender solo como una forma de absolutismo psíquico, algunos de cuyos productos podríamos contemplar (en el papel de peritos y no de clientes) con más simpatía, curiosidad intelectual o refinamiento estético.

En este ensayo he aludido varias veces a la posibilidad de que la imaginación pornográfica diga algo que valga la pena escuchar, aunque nos lo exprese de una manera envilecida y a menudo irreconocible. He subrayado que esta forma espectacularmente comprimida de la imaginación humana tiene, sin embargo, su acceso peculiar a cierta dosis de verdad. Esta verdad —sobre la sensibilidad, el sexo, la personalidad individual, la desesperación, los límites— se puede compartir cuando se traduce en arte. (Todo el mundo, por lo menos en sueños, ha habitado el mundo de la imaginación pornográfica durante algunas horas o días o incluso períodos más extensos, pero solo los que residen en él permanentemente elaboran los fetiches, los trofeos, el arte.) Este discurso que podríamos definir como la poesía de la trasgresión también es conocimiento. El trasgresor no solo viola una norma. Va a donde los demás no van y sabe algo que los demás no saben.

La pornografía, considerada como forma artística, o productora de arte, de la imaginación humana, es una expresión de lo que William James llamó «mentalidad morbosa». Pero James seguramente estaba en lo cierto cuando completaba la definición de la mentalidad morbosa

con el aserto de que esta abarcaba «una escala de experiencias más vasta» que la mentalidad sana.

¿Qué cabe decir, empero, a las muchas personas sensatas y sensibles que consideran deprimente el hecho de que en los últimos años se haya puesto al alcance de los muy jóvenes toda una biblioteca de materiales de lectura pornográficos, en ediciones de bolsillo? Probablemente cabe decirles lo siguiente: que su preocupación está justificada, aunque tal vez sea desproporcionada. No me dirijo a los quejosos crónicos, a aquellos que opinan que puesto que el sexo es al fin y al cabo sucio, también lo son los libros que se regodean en él (sucios en el sentido en que aparentemente no lo es un genocidio que se proyecta todas las noches por televisión). Pero aún existe una apreciable minoría que objeta la pornografía o le tiene repulsión no porque la crea sucia, sino porque sabe que puede ser un arma para las personas que sufren aberraciones psíquicas y un medio para envilecer a los moralmente inocentes. Yo también le tengo aversión a la pornografía por estas razones, y me inquietan las consecuencias de su creciente difusión. Pero ¿la preocupación no está un poco descaminada? ¿Qué es lo que está verdaderamente en juego? La preocupación por los usos del conocimiento mismo. En cierto sentido todo conocimiento es peligroso, porque no todas las personas se encuentran en las mismas condiciones como conocedoras reales o potenciales. Quizá la mayoría de las personas no necesitan «una escala de experiencias más vasta». Puede suceder que, sin una preparación psicológica sutil y de gran magnitud, cualquier expansión de la experiencia y la conciencia sea destructiva para la mayoría de los individuos. Entonces deberíamos preguntarnos qué es lo que justifica la confianza temeraria e ilimitada que depositamos en la actual difusión masiva de otros tipos de conocimiento, y qué es lo que justifica la aprobación optimista que dispensamos a la transformación y ampliación de las aptitudes humanas mediante el empleo de máquinas. La pornografía no es más que una de las muchas mercancías peligrosas que circulan por esta sociedad y, a pesar de su falta de atractivo, es una de las menos letales, de las que menos cuestan a la comunidad en términos de sufrimientos

humanos. Excepto quizá dentro de un pequeño cenáculo de escritores e intelectuales franceses, la pornografía es una vertiente ignominiosa y harto despreciada de la imaginación. Su baja categoría es justo la antítesis del considerable prestigio espiritual del que disfrutan muchos elementos inmensamente más perjudiciales.

En última instancia, el lugar que asignamos a la pornografía depende de las metas que fijamos a nuestra propia conciencia, a nuestra propia experiencia. Pero es posible que si A elige una meta para su conciencia, no le guste que B adopte la misma, porque juzga que B no tiene suficiente competencia, experiencia o sutileza. Y es posible que B se descorazone e incluso se indigne si A abraza las ideas que él mismo profesa, porque cuando las sustenta A se vuelven presuntuosas o superficiales. Es probable que esta crónica desconfianza recíproca ante las aptitudes de nuestro prójimo —que sugiere, en la práctica, una jerarquía de competencias respecto de la conciencia humana— nunca se resuelva para satisfacción de todos. ¿Cómo podría resolverse, mientras sea tan desigual la calidad de la conciencia humana?

En un ensayo que dedicó hace algunos años a este tema, Paul Goodman escribió: «El problema no gira en torno a la existencia de la pornografía, sino en torno a su calidad». Esta es la pura verdad. Y se podría ampliar mucho el alcance de esta reflexión. El problema no gira en torno a la existencia de la conciencia o del conocimiento, sino en torno a la calidad de la conciencia y del conocimiento. Y esto invita a meditar sobre la calidad o el refinamiento del sujeto humano, el más problemático de todos los patrones. No parece errado afirmar que la mayoría de los miembros de esta sociedad que no están activamente locos son, en el mejor de los casos, lunáticos reformados o potenciales. Pero ¿acaso se presume que alguien deberá actuar sobre la base de este dato, o incluso deberá convivir auténticamente con él? Si tantas personas hacen equilibrios sobre el filo del asesinato, de la deshumanización, de la deformidad sexual y de la desesperación, y si nosotros debiéramos actuar guiándonos por ello, habría que aplicar una censura mucho más drástica que la que imaginaron jamás los indignados enemigos de la pornografía. Porque de ser así, no solo la

pornografía sino todas las formas del arte y del conocimiento serios —en otras palabras, todas las formas de la verdad— son sospechosas y peligrosas.

ASÍ VIVIMOS AHORA

Al principio solo perdía peso, se sentía un poco enfermo, le dijo Max a Ellen, y no pidió una cita a su médico, según Greg, porque lograba seguir trabajando más o menos al mismo ritmo, pero sí dejó de fumar, señaló Tanya, lo que sugiere que estaba asustado, pero también que quería, aun más de lo que sabía, estar sano, o más sano, tal vez solo recuperar algunos kilos de peso, dijo Orson, porque le dijo a ella, prosiguió Tanya, que suponía que iba a subirse por la paredes (¿no se dice así?), y, ante su sorpresa, descubrió que no extrañaba los cigarrillos para nada y que se deleitaba con la sensación de que sus pulmones no sentían dolor por primera vez en años. Pero tenía un buen médico, quiso saber Stephen, porque habría sido una locura no hacerse un examen médico general después de que pasó el susto y que había vuelto de la conferencia en Helsinki, aun cuando por entonces se sentía mejor. Y él le dijo a Frank que iría, aun cuando estaba de verdad asustado, como reconoció ante Jan, pero quién no se asustaría ahora; sin embargo, por extraño que parezca, no se había preocupado hasta hace poco, le confesó a Quentin, fue solo en los últimos meses cuando sintió en la boca ese gusto metálico del pánico, porque caer gravemente enfermo era algo que ocurría a otras personas, una ilusión corriente, le señaló a Paolo, si uno tenía treinta y ocho años y nunca había tenido una enfermedad grave; no era, como confirmó Jan, un hipocondríaco. Por supuesto, era difícil no preocuparse, todos estaban preocupados, pero de nada serviría ceder al pánico, porque como le señaló Max a Quentin, no había nada que se pudiera hacer salvo esperar y tener esperanza, esperar y empezar a ser cuidadoso, ser cuidadoso y tener esperanza. Y aun si se probaba que uno estaba enfermo, no debía desalentarse, había nuevos tratamientos que prometían detener el curso inexorable de la enfermedad, la investigación progresaba. Parecía que

todos estaban en contacto con todos los demás varias veces a la semana, interesándose, nunca pasé tantas horas seguidas hablando por teléfono, le dijo Stephen a Kate, y cuando me siento exhausto después de las dos o tres llamadas que me hicieron, dándome las últimas noticias, en vez de desconectar el teléfono para darme un respiro marco el número de otro amigo o conocido para darle la noticia. No estoy segura de que pueda permitirme pensar mucho en el asunto, dijo Ellen, y sospecho de mis propios motivos, hay algo morboso a lo que empiezo a acostumbrarme, que me agita, esto debe de parecerse a lo que sintió la gente en Londres durante los bombardeos. Que yo sepa, no corro peligro, pero nunca se sabe, dijo Aileen. Esto no tiene precedentes, dijo Frank. Pero no crees que debería ver a un médico, insistió Stephen. Mira, dijo Orson, no puedes obligar a la gente a que se cuide, y qué te hace pensar lo peor, podría estar debilitado solamente, la gente todavía contrae enfermedades corrientes, algunas espantosas, por qué das por sentado que tiene *esa* enfermedad. Pero de lo único que quiero estar seguro, dijo Stephen, es que él entiende las opciones, porque la mayoría de la gente no las entiende, por eso no quieren ver a un médico o hacerse el análisis, creen que no se puede hacer nada. Pero quizá pueda hacerse algo, le dijo a Tanya (según Greg), quiero decir qué gano si consulto a un médico; si estoy realmente enfermo, se cuenta que dijo, pronto lo sabré.

Y cuando estaba en el hospital, su ánimo pareció mejorar, según Donny. Parecía más alegre de lo que había estado los últimos meses, dijo Ursula, y al parecer recibió la mala noticia casi como un alivio, según Ira, como un golpe verdaderamente inesperado, según Quentin, pero cuesta suponer que haya dicho la misma cosa a todos sus amigos, porque su relación con Ira era muy diferente de su relación con Quentin (esto según Quentin, que estaba orgulloso de su amistad), y tal vez él pensó que Quentin no se vendría abajo si lo veía llorar, pero Ira insistió en que esa no podía ser la razón por la cual se condujo de manera tan diferente con cada uno, y que a lo mejor se sentía menos

sobresaltado, movilizando sus fuerzas para luchar por su vida, en el momento en que vio a Ira, pero vencido por la desesperación cuando Quentin llegó con flores, porque de todas maneras las flores lo pusieron de mal humor, como le contó Quentin a Kate, ya que el cuarto del hospital estaba atestado de flores, no se podía meter otra flor en aquel cuarto, pero seguramente estás exagerando, dijo Kate, sonriendo, a todo el mundo le gustan las flores. Bueno, quién no exageraría en un momento así, dijo Quentin, cortante. No crees que *esta* es una exageración. Por supuesto que lo creo, dijo Kate con ternura, estaba bromeando, quiero decir que no pretendía tomarte el pelo. Ya lo sé, dijo Quentin, con lágrimas en los ojos, y Kate lo abrazó y dijo bueno, cuando vaya esta noche no voy a llevarle flores, qué es lo que quiere, y Quentin dijo, según Max, lo que más le gusta es el chocolate. Y qué más, preguntó Kate, quiero decir como el chocolate pero sin ser chocolate. Dulce de regaliz, dijo Quentin, sonándose la nariz. Y además de eso. No *estás* exagerando ahora, dijo Quentin, sonriendo. Es cierto, dijo Kate, de manera que si quiero llevarle un montón de cosas, además de chocolate y dulce de regaliz, qué más. Caramelos de goma, dijo Quentin.

No quería estar solo, según Paolo y muchas personas vinieron la primera semana, y la enfermera jamaiquina dijo que había otros pacientes en la planta que estarían encantados de tener las flores sobrantes, y la gente no tenía miedo de visitarlo, no era como en los primeros tiempos, como Kate le señaló a Aileen, ya no están segregados en el hospital, como observó Hilda, no hay ningún cartel en la puerta de su cuarto advirtiendo a los visitantes la posibilidad de contagio, como ocurrió hace unos años; en realidad, está en un cuarto compartido y, como le dijo a Orson, el viejo que está en el otro extremo de la cortina (que evidentemente está con un pie en la tumba, dijo Stephen) ni siquiera tiene la enfermedad, así que, como continuó diciendo Kate, realmente deberías ir a verlo, estaría contento de verte, le gusta que lo visiten, no vas porque tienes miedo, verdad. Por

supuesto que no, dijo Aileen, pero no sé qué decir, pienso que me voy a sentir rara, cosa que él va a notar, y eso lo hará sentir peor, de manera que no le haré ningún bien, no te parece. Pero no se dará cuenta de nada, dijo Kate, dando palmaditas en la mano de Aileen, no es así, no es como lo imaginas, no está juzgando a la gente o preguntándose por sus motivos, solo está feliz de ver a los amigos. Pero realmente nunca fui su amiga, dijo Aileen, tú eres su amiga, siempre te quiso, me contaste que hablaba de Nora contigo, ya sé que me quiere, hasta se sintió atraído por mí, pero a ti te respeta. Pero, según Wesley, la razón por la cual Aileen era tan mezquina con sus visitas era porque nunca conseguía tenerlo enteramente para ella, siempre había otros y cuando ya se iban llegaban otros, había estado enamorada de él desde hacía años, y comprendo, dijo Donny, que Aileen se sintiera amargada porque si hubiera habido una amiga con la que se acostara más que ocasionalmente, una mujer a la que realmente quisiera, y Dios mío, dijo Victor, que lo había frecuentado en esos años, él estaba loco por Nora, qué pareja tan conmovedora, dos ángeles hoscos, así que no habría podido ser ella.

Y cuando algunos de los amigos, los que venían todos los días, acorralaron a la médica en el pasillo, fue Stephen quien hizo las preguntas más pertinentes, se había informado leyendo no solo los reportajes que publicaba varias veces por semana el *Times* (que Greg había dejado de leer, confesando que ya era incapaz de soportarlos) sino también los artículos en revistas médicas de aquí y de Inglaterra y Francia, y quien había tratado a uno de los principales médicos que en París estaba efectuando una investigación muy publicitada sobre la enfermedad, pero la médica apenas dijo que la neumonía no ponía en peligro su vida, que la fiebre cedía, por supuesto que todavía estaba débil pero respondía bien a los antibióticos, que debía cumplir su estancia en el hospital, que implicaba al menos veintiún días de intravenosa antes de que ella pudiera darle el nuevo medicamento, pues era optimista sobre la posibilidad de aplicarle el protocolo; y

cuando Victor dijo que si le costaba tanto comer (les decía a todos, cuando lo obligaban a probar las raciones del hospital, que la comida no le sabía bien, que tenía un gusto metálico raro en la boca) no convenía que los amigos trajeran toda esa cantidad de chocolate, la médica se limitó a sonreír y dijo que en esos casos la moral del paciente era también un factor importante, y que si el chocolate lo hacía sentirse mejor no veía ningún inconveniente en ello, lo que preocupó a Stephen, como Stephen le dijo más tarde a Donny, porque querían creer en las promesas y en los tabúes de la medicina tecnológica actual, pero esta tranquilizadoramente lacónica especialista de cabello plateado, citada frecuentemente en los diarios, hablaba como un anticuado médico general que dice a la familia que el té con miel o la sopa de pollo le hará tanto bien al paciente como la penicilina, lo que podría significar, como dijo Max, que meramente lo estaban tratando, que no estaban seguros de qué hacer, o mejor dicho, como interpuso Xavier, que no sabían qué diablos estaban haciendo, que la verdad, como dijo Hilda, aumentando la presión, era que los médicos no tenían en realidad ninguna esperanza.

Ay, no, dijo Lewis, ya no lo soporto, un momento, no me lo puedo creer, estás seguro, quiero decir están seguros, han hecho todos los análisis, las cosas se están poniendo de tal modo que cuando suena el teléfono temo contestar porque creo que alguno me contará que alguien más está enfermo; pero en verdad Lewis no lo supo hasta ayer, dijo Robert irritado, me cuesta creerlo, todo el mundo habla de ello, parece imposible que nadie hubiera llamado a Lewis; y tal vez Lewis sí sabía, por alguna razón fingía no saberlo todavía, porque, recordó Jan, acaso Lewis no le dijo algo a Greg hace unos meses, y no solo a Greg, que no tenía buen aspecto, que perdía peso y que estaba preocupado por él y que ojalá viera a un médico, de manera que no pudo haber sido una sorpresa absoluta. Bueno, ahora todos están preocupados por todos, dijo Betsy, así parece que estamos viviendo, así parece que vivimos ahora. Y, además, antes estuvieron muy unidos, acaso Lewis no guarda

las llaves del apartamento de él, ya sabes, cuando se deja que el otro guarde las llaves después de la ruptura, un poco porque espera que una noche, tarde, aquel entre de improviso, ebrio o drogado, pero sobre todo porque conviene tener varios juegos de llaves distribuidos por la ciudad, si uno vive solo en la parte superior de lo que había sido un edificio comercial que, por pretencioso que sea, nunca tendrá portero, o conserje residente, alguien a quien se le puede llamar para pedir las llaves tarde en la noche si uno ha perdido las suyas o las dejó dentro. Quién más tiene llaves, preguntó Tanya, pensaba que alguien podría pasar mañana antes de venir al hospital y traer algunos de sus tesoros, porque el otro día, dijo Ira, él se quejaba de lo deprimente que estaba el cuarto del hospital, y cómo se parecía a estar encerrado en el cuarto de un motel, lo que hizo que todos se pusieran a contar historias graciosas sobre los cuartos de motel que habían conocido, y cuando Ursula contó sobre la Luxury Budget Inn en Schenectady hubo carcajadas alrededor de la cama, mientras él los observaba en silencio, con los ojos brillantes por la fiebre, mientras no paraba de devorar, como recordó Victor, ese maldito chocolate. Pero, según Jan, a quien Lewis permitió recorrer su cacareada guarida de soltero con la idea de llevarle algún consuelo artístico para alegrar el cuarto de hospital, el icono bizantino no estaba en la pared sobre su cama, lo que resultó un enigma hasta que Orson recordó que él había contado al parecer sin resentimiento (lo que Greg ponía en entredicho) que el muchacho del que se había librado recientemente lo había robado, junto con cuatro de las cajas de laca *makie*, como si estos fueran objetos tan fáciles de vender en la calle como un televisor o un equipo estéreo. Pero siempre ha sido muy generoso, dijo Kate en voz baja, y si bien le gustan los objetos hermosos no está verdaderamente apegado a ellos, a las cosas, como dijo Orson, lo que es inusual en un coleccionista, como comentó Frank, y cuando Kate se estremeció y las lágrimas asomaron a sus ojos y Orson preguntó ansiosamente si él, Orson, había dicho algo indebido, ella señaló que habían empezado a hablar sobre él en un tono retrospectivo, recapitulando cómo era, lo que los había cautivado, como si estuviera acabado, concluido, como si fuera ya parte del pasado.

Tal vez se estaba hartando de tener tantas visitas, dijo Robert, que como Ellen no pudo dejar de mencionarlo, era alguien que había venido solo dos veces y probablemente buscaba una razón para no venir regularmente, pero no cabía ninguna duda, según Ursula, que el ánimo de él declinaba, no porque hubiera noticias desalentadoras por parte de los médicos, y ahora prefería estar solo durante algunas horas del día, él le dijo a Donny que había empezado a llevar un diario por primera vez en su vida, porque quería registrar el curso de sus reacciones mentales ante este giro sorprendente de los acontecimientos, y hacer algo en paralelo a lo que estaban haciendo los médicos, que venían todas las mañanas y conferenciaban ante su cabecera acerca de su cuerpo, y que tal vez no fuera tan importante lo que escribiera en el diario, que equivalía, como le dijo irónicamente a Quentin, a poco más que las trivialidades de siempre sobre el terror y el asombro de que le estuviera ocurriendo esto, además de las habituales evaluaciones llenas de remordimiento sobre su vida pasada, su excusable superficialidad, rematadas con propósitos de vivir mejor, con más profundidad, con más contacto con su trabajo y sus amigos, y menos fervientemente preocupado por lo que la gente pensaba de él, salpicadas de advertencias a sí mismo de que en esta situación su voluntad de vivir contaba más que nada y que si realmente quería vivir y confiaba en la vida, y se quería lo suficiente (¡fuera, Thanatos del diablo!), *viviría*, sería una excepción; pero tal vez todo esto, como reflexionaba Quentin, hablando por teléfono con Kate, no era lo que venía al caso, lo que venía al caso era que por el solo hecho de llevar un diario él estaba acumulando algo que leería algún día, astutamente apostando a un tiempo futuro, en el cual el diario sería un objeto, una reliquia, que no volvería realmente a releer, porque querría dejar atrás esa terrible experiencia, pero el diario permanecería allí en el cajón de su estupendo escritorio Majorelle, y ya se veía, le dijo efectivamente a Quentin al final de una tarde soleada, apoyado sobre las almohadas de su cama de hospital, con una mancha de chocolate que enmarcaba su

desgarradora sonrisa, ya se veía en su ático bajo el sol de octubre irrumpiendo por aquellas claras ventanas, en vez de esta ventana estriada, y el diario, el patético diario, a resguardo dentro del cajón.

No tienen importancia los efectos secundarios del tratamiento, dijo Stephen (al hablar con Max), no sé por qué estás tan preocupado, todo tratamiento intensivo tiene algunos peligrosos efectos secundarios, es inevitable, quieres decir que de otro modo el tratamiento no sería eficaz, interrumpió Hilda, y de todas maneras, prosiguió Stephen obstinadamente, precisamente porque *hay* efectos secundarios no significa que tenga que sufrirlos, o todos, cada uno, o incluso algunos. Esa no es más que una lista de todas las cosas que podrían salir mal, porque los médicos tienen que protegerse, por eso exageran el caso, pero eso no le está ocurriendo a él y a tantas otras personas, interrumpió Tanya, lo peor posible, una catástrofe que nadie habría imaginado, es demasiado cruel, y acaso no es todo sino un efecto secundario, se burló Ira, hasta *nosotros* somos todos efectos secundarios, pero no somos efectos secundarios nocivos, dijo Frank, a él le gusta tener la compañía de sus amigos, y también nos apoyamos unos a otros, porque su enfermedad nos une, reflexionó Xavier, y a pesar de los celos y las quejas del pasado que nos han vuelto cautelosos y malhumorados, cuando ocurre algo como esto (¡se nos viene el cielo encima, se nos viene el cielo encima!), entiendes lo que realmente importa. Es cierto, Chicken Little, se dice que dijo. Pero no crees, interrogó Quentin a Max, que, estando tan unidos a él, sacar tiempo al tiempo para pasar por el hospital todos los días es una manera de tratar de definirnos más irrevocablemente, con más firmeza, como los sanos, los que no están enfermos, los que no van a caer enfermos, como si lo que le ha ocurrido a él no pudiera pasarnos a nosotros, cuando de hecho las probabilidades indican que uno de nosotros terminará allí como él, y que probablemente él sintió lo mismo cuando era uno del séquito que visitó a Zack en la primavera (¿no conociste a Zack, verdad?), y según Clarice, la viuda de Zack, él no venía muy a menudo, decía que

aborrecía los hospitales, y creía que no le hacía ningún bien a Zack, que Zack veía en su cara lo incómodo que estaba. Ah, era uno de esos, dijo Aileen. Un cobarde. Como yo.

Y cuando del hospital lo mandaron a su casa, y Quentin se había ofrecido a mudarse con él y cocinaba y recibía los mensajes telefónicos y mantenía informada a la madre en Mississippi, bueno, más bien impidiendo que ella volara a Nueva York y amontonara su pena sobre la de su hijo y turbara la rutina de la casa con su ayuda opresiva, él pudo trabajar una o dos horas en su estudio, en los días en que no insistía en salir, para comer o ir al cine, que lo cansaban. Parecía optimista, pensó Kate, tenía buen apetito, y lo que él decía, informó Orson, era que estaba de acuerdo cuando Stephen le aconsejó que lo principal era mantenerse en forma, él era un luchador, de acuerdo, no sería quien era si no lo fuera, y estaba dispuesto para la gran batalla, preguntó retóricamente Stephen (como le dijo Max a Donny), y él dijo por supuesto, y Stephen agregó que podía haber sido mucho peor, pudiste haber contraído la enfermedad hace dos años, pero ahora muchos científicos están investigando, el equipo estadounidense y el equipo francés, todos apostando por ese premio Nobel al cabo de unos años, que todo lo que debes hacer es conservar la salud uno o dos años y entonces habrá un buen tratamiento, un tratamiento eficaz. Sí, dijo él, según Stephen, fue el momento oportuno. Y Betsy, que había estado siguiendo y creando dietas macrobióticas durante una década, habló de un especialista japonés que quería que él consultase pero gracias a Dios, informó Donny, fue lo bastante sensato como para negarse a hacerlo, pero aceptó ver el especialista en visualización que le recomendó Víctor, si bien qué cosa se podía visualizar, dijo Hilda, cuando el propósito de visualizar una enfermedad era verla como una entidad con contornos, límites, aquí más que allá, algo limitado, de lo cual eres el anfitrión, en el sentido de que puedes desinvitar la enfermedad, mientras esto era total, o podría serlo, respondió Max. Pero lo principal, dijo Greg, era asegurarse que no tomara el camino

macrobiótico, que podía ser inofensivo para la regordeta Betsy pero solo podía ser desastroso para él, pues siempre había sido delgado, gracias a todos los cigarrillos y compuestos químicos que suprimen el apetito que había introducido en su cuerpo tantos años; y ahora no era precisamente la ocasión, señaló Stephen, de preocuparse de quedar limpio, y eliminar todos los compuestos químicos y otros contaminantes que tan alegre o no tan alegremente tomamos, alegremente porque estamos sanos, tan sanos como podemos; hasta ahora, dijo Ira. Carne y patatas es lo que me gustaría que comiera, dijo Ursula melancólicamente. Y tallarines y salsa de almejas, agrego Greg. Y tortillas de huevos ricas en colesterol con mozzarella ahumada, sugirió Ivonne, que había volado desde Londres el fin de semana para verlo. Pastel de chocolate, dijo Frank. Tal vez pastel de chocolate no, dijo Ursula, ya come demasiado chocolate.

Y cuando, no enseguida sino tres semanas más tarde, lo volvieron a internar para administrarle el nuevo fármaco, lo que requirió largos y ocultos cabildeos con los médicos, él habló menos sobre el hecho de estar enfermo, según Donny, lo que parecía una buena señal, sintió Kate, una señal de que no se sentía como una víctima, que no sentía que *tenía* una enfermedad sino, más bien, que estaba viviendo *con* una enfermedad (¿ese era el tópico adecuado, no es así?), un arreglo más hospitalario, dijo Jan, una especie de cohabitación que implicaba que era algo temporal, que podía terminarse, pero terminarse cómo, dijo Hilda, y cuando dices hospitalario, Jan, yo oigo hospital. Y resultaba alentador, insistió Stephen, que desde el principio, por lo menos desde el momento en que por fin lo convencieron de que llamara al médico, estaba dispuesto a decir el nombre de la enfermedad, pronunciarla a menudo y sin dificultad, como si solo fuera otra palabra, como chico o galería o cigarrillo o dinero, como si tal cosa, Paolo interpuso, porque, continuó Stephen, enunciar el nombre es una señal de salud, es una señal de que uno ha aceptado ser lo que es, mortal, vulnerable, no eximido, ni una excepción al fin y al cabo, es una señal de que uno está

dispuesto a luchar por su propia vida. Y también debemos decir el nombre, y a menudo, agregó Tanya, no debemos quedarnos atrás en sinceridad, o dejarle sentir que, una vez hecho el esfuerzo de ser sinceros, que ya hemos cumplido y puede pasar a hacer otras cosas. Uno está mucho mejor preparado para ayudarlo, replicó Wesley. De algún modo, tiene suerte, dijo Ivonne, que se había ocupado de un problema en la tienda de Nueva York y regresaba esa noche a Londres, sin duda, afortunado, dijo Wesley, nadie lo evita, continuó Yvonne, nadie tiene miedo de abrazarlo o besarlo levemente en los labios, en Londres, como siempre, vamos con varios años de retraso comparados con vosotros; sé de gente que ni remotamente corre peligro y que está aterrada, pero me impresiona lo tranquilos y racionales que sois vosotros; te parecemos tranquilos, preguntó Quentin. Pero debo decir, se cuenta que él dijo, estoy aterrado, me cuesta mucho leer (y ya sabéis cuánto le gusta leer, dijo Greg; sí, la lectura es su televisión, dijo Paolo) o pensar, pero no me siento histérico. Yo me siento muy histérico, le dijo Lewis a Yvonne. Pero podéis *hacer* algo por él, es maravilloso, cómo me habría gustado quedarme más tiempo, Yvonne respondió, no puedo dejar de pensar lo conmovedora que es esta utopía de la amistad que vosotros habéis convocado a su alrededor (esta patética utopía, dijo Kate), de manera que la enfermedad, concluyó Yvonne, ya no está allá, afuera. Sí, no creéis que estamos más familiarizados aquí, con él, con la enfermedad, dijo Tanya, porque la enfermedad imaginaria es mucho peor que la realidad de él, a quien todos queremos, cada uno a su manera, que tiene esa enfermedad. Para mí, el hecho de que él la contrajera ha desmitificado la enfermedad, dijo Jan, no siento miedo, no estoy aterrado, como lo estuve cuando enfermó, cuando solo eran noticias sobre personas apenas conocidas, a quienes no volví a ver tras la enfermedad. Pero sabes que no vas a contraerla, dijo Quentin, a lo que Ellen replicó, hablando por ella misma, no se trata de eso, y posiblemente sea falso, mi ginecólogo dice que todas las personas corren el riesgo, todos los que tengan vida sexual, porque la sexualidad es una cadena que nos vincula a muchos otros, otros desconocidos, y ahora la gran cadena del ser se ha convertido también en la cadena de

la muerte. No es igual para ti, insistió Quentin, no es igual para ti como lo es para mí o para Lewis o Frank o Paolo o Max, yo estoy cada vez más asustado, y tengo todas las razones para estarlo. No pienso si corro peligro o no, dijo Hilda, sé que me asustaba conocer a alguien que tuviera la enfermedad, me asustaba lo que vería, lo que sentiría, y después del primer día que vine al hospital me sentí muy aliviada. Nunca volveré a sentirme así, a sentir ese miedo; él no me parece distinto a mí. No lo es, dijo Quentin.

Según Lewis, él hablaba más a menudo de los que lo visitaban más a menudo, lo que es natural, dijo Betsy, creo que incluso lleva la cuenta. Y entre los que vinieron o hablaron por teléfono todos los días, el círculo más íntimo, digamos, los que obtenían más puntos, había además otra competición, que era lo que ponía de los nervios a Besty, como se lo confesó a Jan: siempre hay esas vulgares manipulaciones para estar junto a la cabecera de los enfermos graves, y si bien todos nos sentimos llenos de virtud por nuestra lealtad (habla por ti, dijo Jan), hasta el punto de que le dedicamos nuestro tiempo todos los días, o casi todos los días, si bien algunos de nosotros hemos dejado de venir, como señaló Xavier, acaso no le sacamos al menos tanto provecho a ello como él. Lo crees, preguntó Jan Rivalizamos para obtener la señal de que una visita ha sido especialmente placentera, queremos sentirnos los más requeridos, los verdaderamente más cercanos y más estimados, lo cual es inevitable tratándose de alguien que no tiene pareja e hijos o un amante oficial que viva con él, jerarquías que nadie se atrevería a discutir, Besty continuó, de manera que somos la familia fundada por él, sin proponérselo, sin títulos oficiales ni rango (nosotros, nosotros, refunfuñó Quentin); y es tan evidente, si bien algunos de nosotros, Lewis y Quentin y Tanya y Paolo, entre otros, son examantes y todos nosotros más o menos amigos, a cuál de nosotros prefiere, dijo Victor (ahora somos nosotros, bramó Quentin) porque a veces pienso que espera más la visita de Aileen, que ha venido solo tres veces, dos al hospital y una después de que volvió a casa, que a ti o a mí; pero,

según Tanya, después de quedar muy desilusionado de que Aileen no hubiese venido, ahora estaba enfadado, mientras, según Xavier, no estaba realmente ofendido sino conmovedoramente pasivo, al aceptar la ausencia de Aileen como algo que de algún modo merecía. Pero está feliz de tener gente a su lado, dijo Lewis; dice que cuando no está acompañado le da mucho sueño, duerme (según Quentin), y después se anima cuando alguien llega, es importante que no se sienta nunca solo. Pero, dijo Victor, hay una persona de la que no ha tenido noticias, de quien probablemente le gustaría tener noticias más que de cualquiera de nosotros; pero ella no solo desapareció, aun inmediatamente después de separarse de él, y él sabe dónde vive ella ahora, dijo Kate, me dijo que la había llamado la pasada Nochebuena, y ella le dijo qué agradable saber de ti y Feliz Navidad, y él quedó destrozado, según Orson, y furioso y despectivo, según Ellen (qué esperabas de ella, dijo Wesley, estaba quemada), pero Kate se preguntaba si él no habría llamado a Nora en medio de una noche de insomnio, cuál es la diferencia horaria, y Quentin dijo que no, no lo creo, creo que a él no le hubiera gustado que ella se enterara.

Y cuando se sintió aún mejor y había recuperado el peso que había perdido en el hospital, aunque la nevera se había empezado a llenar con germen de trigo orgánico y pomelos y leche descremada (está preocupado por su colesterol, se lamentó Stephen) y le dijo a Quentin que ahora podía arreglárselas solo, y lo hacía, empezó a preguntarles a todos los que lo visitaban qué aspecto tenía, y todos le decían que estaba muy bien, mucho mejor que hacía unas semanas, lo que no cuadraba con lo que le habían dicho en aquel momento; pero ocurría que se había vuelto cada vez más difícil saber qué aspecto tenía, contestar a esa pregunta con sinceridad cuando entre ellos querían ser sinceros, tanto por honradez (pensaba Donny) como para prepararse para lo peor, porque había tenido *ese* aspecto durante tanto tiempo, al menos parecía mucho tiempo, que es como si siempre hubiera estado así, qué aspecto tenía antes, pero habían transcurrido unos pocos

meses, y esas palabras, pálido y descolorido y frágil, ¿acaso no las habían aplicado siempre? Y un jueves Ellen, al encontrarse con Lewis en la puerta del edificio, dijo, mientras subían juntos en el ascensor, ¿cómo está en *realidad*? Pero ya ves cómo está, dijo Lewis ásperamente, está bien, está muy sano, y Ellen entendió que por supuesto Lewis no creía que estuviera muy sano sino que no había empeorado, y eso era cierto, pero acaso no era casi despiadado, digamos, hablar así. A mí me parece inofensivo, dijo Quentin, pero entiendo lo que quieres decir, recuerdo una vez que hablando con Frank, alguien que, después de todo, trabaja como voluntario cinco horas a la semana en el Centro de Atención (lo sé, dijo Ellen), y Frank se refería a un tipo al que le habían diagnosticado la enfermedad casi un año antes, y más adelante se quejaba por teléfono con Frank sobre la indiferencia de un médico, y estaba insultando al médico, y Frank le respondía que no había razón para alterarse, lo que implicaba que él, Frank, no se habría comportado de un modo tan irracional, y le dije, apenas podía contener mi desprecio, pero Frank, Frank, tiene todas las razones para estar alterado, se está muriendo, y Frank dijo, dijo según Quentin, ah, no quiero pensar sobre el asunto en esos términos.

Y fue cuando todavía estaba en su casa, recuperándose, recibiendo su tratamiento semanal, incapaz todavía de trabajar mucho, se quejaba él, pero, según Quentin, levantado y andando la mayor parte del tiempo y apareciendo en la oficina varios días por semana, que llegaron malas noticias sobre dos personas apenas conocidas, una en Houston y otra en París, noticias que fueron interceptadas por Quentin con el argumento de que solo lo deprimirían, pero Stephen replicó que estaba mal mentirle, era muy importante para él vivir en la verdad; esa había sido una de sus primeras victorias, era franco, estaba incluso dispuesto a hacer bromas sobre la enfermedad, pero Ellen dijo que no convenía darle esa sensación de fin del mundo, demasiadas personas estaban enfermando, se estaba convirtiendo en un destino común que tal vez parte de la voluntad de luchar por su vida se consumiría si parecía algo

tan natural como, digamos, la muerte. Oh, dijo Hilda, que no conocía personalmente ni al que vivía en Houston ni al que vivía en París, pero había oído *del* que vivía en París, un pianista especializado en música checa y polaca del siglo xx, tengo sus discos, es una persona muy valiosa y, cuando Kate la miró con ira, continuó a la defensiva, sé que cada vida es igualmente sagrada, pero se trata de una reflexión, otra reflexión, quiero decir, todas esas personas valiosas que no llegarán a los ochenta como hasta ahora, a esa gente no la van a reemplazar, y es una pérdida enorme para la cultura. Pero esto no seguirá siendo así para siempre, dijo Wesley, no puede seguir siendo así, pronto ellos descubrirán algo (ellos, ellos, murmuró Stephen), pero has pensado, dijo Greg, que si algunos no mueren, quiero decir que si pueden conservarlos con vida (ellos, ellos, murmuró Kate), siguen siendo portadores, y eso quiere decir, si tienes conciencia, que nunca más podrás hacer el amor, hacer el amor plenamente, como te gustaría; lascivamente, dijo Ira. Pero es mejor que morir, dijo Frank. Y a pesar de todo lo que dice sobre el futuro, cuando se mostró esperanzado, según Quentin, nunca mencionó la posibilidad de que aun si no moría, si era tan afortunado de pertenecer a la primera generación de sobrevivientes a la enfermedad, nunca mencionó, confirmó Kate, que en cualquier caso había terminado la manera como había vivido hasta ahora, aunque según Ira, él sí pensaba en ello, el final de la bravata, el final de la locura, el final de confiar en la vida, el final de dar la vida por supuesta y de vivir como si, a la manera de los samuráis, pensaba que podía deshacerse de ella a la ligera, con insolencia; y Kate recordó, suspirando, una breve conversación que ella insistió en entablar hace dos años, apiñados en una banqueta cubierta por una alfombra industrial gris acero en una planta superior de The Prophet y dando unas caladas mientras se preparaban para salir a la pista de baile otra vez; ella dijo vacilante, porque parecía una tontería pedirle a un príncipe del libertinaje que, bueno, que se cuidara, y ella no se proponía hacer de hermana mayor, un papel, como lo confirmó Hilda, que él inspiraba en muchas mujeres, estás tomando precauciones, querido, ya sabes a lo que me refiero. Y él respondió, continuó Kate,

no, ninguna, mira, no puedo, sencillamente no puedo, el sexo es demasiado importante para mí, siempre lo ha sido (empezó a hablar así, según Victor, después de que Nora lo dejó), y si me contagio, bueno, me contagio Pero ahora no hablaría así, no es verdad, dijo Greg; se debe de sentir muy tonto ahora, dijo Betsy, como alguien que siguió fumando, diciendo que no puede dejar el cigarrillo, pero cuando aparece la radiografía desfavorable hasta el más empedernido adicto a la nicotina deja de fumar inmediatamente. Pero el sexo no es como el cigarrillo, ¿no?, dijo Frank, y, además, qué ganamos con recordar que él era imprudente, dijo Lewis con enfado, lo asombroso es que basta con tener mala suerte una vez, y acaso no se sentiría aun peor si lo hubiera dejado hace tres años y la hubiera contraído de todos modos, puesto que una de las características más terribles de la enfermedad es que no sabes cuándo la contrajiste, pudo haber sido hace diez años, porque seguramente esta enfermedad ha existido durante muchos años, mucho antes de que la reconocieran; es decir, que la nombraran. Quién sabe cuánto tiempo (pienso mucho en eso, dijo Max) y quién sabe (sé lo que vas a decir, interrumpió Stephen) cuántos van a contraerla.

Me encuentro bien, se cuenta que decía siempre que alguien le preguntaba cómo estaba, que era casi siempre la primera pregunta que le hacían. O: Me encuentro mejor, ¿cómo estás tú? Pero también decía otras cosas. Juego a la pídola conmigo mismo, se cuenta que dijo, según Victor Y: debe de haber alguna manera de obtener algo positivo de esta situación, se cuenta que le dijo a Kate. Qué americano, dijo Paolo. Bueno, dijo Betsy, ya conoces la actitud en Estados Unidos: al mal tiempo buena cara. Lo que estoy seguro que no podría soportar, Jan contó que le dijo, es que me desfigurara, pero Stephen se apresuró a señalar que la enfermedad ya no suele adoptar esa variante, su perfil está mutando, y, al conversar con Ellen, acarreaba términos como barrera hematoencefálica; nunca pensé que *allí* hubiera una barrera, dijo Jan. Pero él no debe enterarse de lo que le pasó a Max, dijo Ellen, eso realmente lo deprimiría, por favor no se lo digáis, tendrá que

saberlo, dijo Quentin, serio, y se pondrá furioso si no se lo cuentan. Pero queda tiempo para eso, cuando quiten a Max del respirador, dijo Ellen; pero no es increíble, dijo Frank, Max estaba bien, no se sentía nada enfermo, y de pronto despertar con una fiebre de más de cuarenta grados, incapaz de respirar, pero así suele empezar, sin ninguna advertencia, dijo Stephen, la enfermedad tiene tantas formas. Y cuando, después de que pasara otra semana, él le preguntó a Quentin dónde estaba Max, no puso en duda la versión de Quentin sobre una escapada a las Bahamas, pero entonces el número de visitantes disminuyó, en parte porque las viejas rencillas, que habían sido olvidadas durante la primera hospitalización y el regreso a casa, se habían reanudado, y la vacilante enemistad entre Lewis y Frank estalló, aunque Kate hiciera lo posible para mediar entre ellos, y también porque él mismo había hecho algo para aflojar los lazos de cariño que unían a los amigos a su alrededor, al parecer por darlos por supuestos, como si fuera absolutamente normal que tantas personas dispusieran de tanto tiempo y atención para él, que lo visitaran cada pocos días, que hablaran de él incesantemente por teléfono; pero no se trataba, según Paolo, de que él estuviera menos agradecido, sino que se estaba acostumbrando a las visitas. Se había transformado, con el tiempo, en una situación más corriente, una especie de fiesta continua, primero en el hospital y ahora desde que estaba en su casa, apenas repuesto, es evidente, dijo Robert, que estoy en la lista B; pero Kate dijo, eso es absurdo, no hay ninguna lista; y Victor dijo, pero sí la hay, solo que no es él sino Quentin quien la está haciendo. Él nos quiere ver, lo ayudamos, debemos hacerlo como él quiere, se cayó ayer cuando iba al baño, no hay que contarle lo de Max (pero ya lo sabía, según Donny), las cosas están empeorando.

Cuando estaba en mi casa, se cuenta que dijo, tenía miedo de dormir cuando me vencía el sueño, cada noche me ocurría eso, era como si me cayera por un agujero negro, dormir era como ceder a la muerte, dormía todas las noches con la luz encendida; pero aquí, en el hospital, siento menos miedo. Y a Quentin le dijo, una mañana, el miedo se

abalanza sobre mí, me desgarra; y a Ira, me aprieta, me estruja hacia mí mismo. El miedo da a todo su matiz, es excitante. Me siento, cómo decirlo, tan exaltado, le dijo a Quentin. La calamidad es un viaje alucinante también. A veces me siento *muy* bien, muy fuerte, es como si pudiera salirme de mí mismo ¿Me estoy volviendo loco, o qué? ¿Es debido a toda esta atención y estos mimos que recibo de todos, como si fuera un niño que soñara con ser querido? ¿Son las medicinas? Sé que parece una locura pero a veces pienso que esta es una experiencia *fantástica*, dijo tímidamente; pero también estaba ese mal sabor de boca, la presión en la cabeza y en el cogote, las encías rojas, sangrantes, la dificultad para respirar, quizá fueran los lóbulos rosáceos, y su palidez de marfil, de color chocolate blanco. Entre los que lloraron cuando se les dijo por teléfono que él había vuelto al hospital estaban Kate y Stephen (a los que había llamado Quentin) y Ellen, Victor, Aileen y Lewis (a los que había llamado Kate) y Xavier y Ursula (a los que había llamado Stephen). Entre los que no lloraron estaba Hilda, que dijo que acababa de enterarse de que su anciana tía de setenta y cinco años se estaba muriendo de la enfermedad, que había contraído por una transfusión con motivo de su exitosa derivación coronaria doble hacía cinco años, y Frank y Donny y Betsy, pero esto no quería decir, según Tanya, que no estaban conmovidos y consternados, y Quentin pensó que probablemente no volverían pronto al hospital sino que mandarían regalos; la habitación, esta vez privada, se estaba llenando de flores y plantas y libros y cintas magnetofónicas. La alta marea de acritud apenas disimulada de las últimas semanas cuando estaba en su casa amainó hasta derivar en la rutina de las visitas de hospital, aunque no fueron pocos los que se molestaron porque Quentin tuviera a su cargo el libro de visitas (pero fue a Quentin a la que se le ocurrió la idea, señaló Lewis); entonces, para asegurar una corriente continua de visitantes, preferiblemente no más de dos a la vez (esta, la norma en todos los hospitales, no era aquí obligatoria, al menos no en esta planta; ya sea por bondad o ineficiencia, nadie podía saberlo), debían llamar a Quentin primero, para hallar un hueco, ya no había visitas ocasionales. Y ya no se podía impedir que su madre cogiera un

avión y se instalara en un hotel cercano al hospital; pero él parecía menos molesto de su presencia diaria de lo que cabía esperar, dijo Quentin; Ellen dijo que solo a nosotros nos molestaba, crees que ella se va a quedar mucho tiempo. Era más fácil ser generosos entre nosotros al visitarlo aquí en el hospital, como señaló Donny, que cuando estaba en casa, donde a uno le importaba estar nunca solo con él; al venir aquí, de dos en dos, no cabe duda cuál es nuestro papel, cómo deberíamos comportarnos, cooperativos, graciosos, entretenidos, poco exigentes, alegres, es importante ser alegre, porque en todo este pavor hay también regocijo, como dijo el poeta, dijo Kate. (Sus ojos, sus ojos resplandecientes, dijo Lewis.) Los ojos de él parecían opacos, apagados, Wesley le dijo a Xavier, pero Betsy dijo que la cara de él, no solo los ojos, parecía espiritual, cálida; sea como sea, dijo Kate, nunca me he fijado mucho en sus ojos; y Stephen dijo, tengo miedo de lo que revelan mis ojos, la manera como lo miro, con demasiada intensidad, o una fingida indiferencia, dijo Victor. Y, a diferencia de cuando estaba en su casa, estaba afeitado todas las mañanas, a cualquier hora que lo visitaran; su cabello rizado siempre estaba peinado; pero se quejaba de que las enfermeras habían cambiado desde que había estado la vez anterior, y que no le gustaba el cambio, quería que todos fueran los mismos. La habitación estaba amueblada ahora con algunos de sus efectos personales (palabra rara para las cosas de uno, dijo Ellen), y Tanya trajo dibujos y una carta de su hijo disléxico de nueve años, que ahora escribía, desde que le compró un ordenador; y Donny trajo champán y globos, que acabaron atados al pie de la cama. Contadme algo de lo que está pasando, dijo él al despertar de una siesta y encontrarse a Donny y a Kate a un lado de su cama rebosantes de alegría; contadme un cuento, dijo él anhelante, dijo Donny, que no sabía qué decirle: *tú* eres el cuento, dijo Kate. Y Xavier trajo una escultura guatemalteca del siglo XVIII que representa a San Sebastián con ojos que miraban a lo alto y la boca abierta, y cuando Tanya dijo qué es eso, un tributo al eros perdido, Xavier dijo que de donde él venía Sebastián era venerado como protector contra la peste. ¿La peste está simbolizada por las flechas? Simbolizada por las flechas Todo lo que

recuerda la gente es el cuerpo de un hermoso joven atado a un árbol, atravesado por flechas (de las que siempre parece olvidarse, interrumpió Tanya), la gente desconoce que la historia continúa, que cuando las mujeres cristianas fueron a enterrar al mártir lo encontraron todavía con vida y lo cuidaron hasta que recuperó la salud. Y él dijo, según Stephen, que no sabía que San Sebastián no murió. Es innegable, no es cierto, preguntó Kate por teléfono a Stephen, la fascinación de los moribundos. Me avergüenza. Estamos aprendiendo a morir, dijo Hilda, no estoy dispuesta a aprender, dijo Aileen; y Lewis, que venía directamente del otro hospital, el hospital donde estaba internado Max en cuidados intensivos, se encontró con Tanya, que salía del ascensor en el décimo piso, y hablaron a lo largo del iluminado pasillo más allá de las puertas abiertas, apartando la mirada de los otros pacientes hundidos en sus camas, con tubos en la nariz, bajo la luz azulada de los televisores, si hay algo que no soporto, le dijo Tanya a Lewis, es pensar en alguien agonizando con el televisor encendido.

Ahora tiene esa extraña, desalentadora indiferencia, dijo Ellen, eso es lo que perturba, aunque resulte más fácil estar con él. A veces estaba irritable. No puedo soportar a las que vienen todas las mañanas a sacarme sangre, qué hacen con toda esa sangre, se cuenta que dijo; pero dónde había quedado su cólera, se preguntó Jan. Casi siempre era agradable estar con él, siempre preguntando como estás *tú*, como te sientes. Es tan encantador ahora, dijo Aileen. Es tan agradable, dijo Tanya. (Agradable, agradable, se quejaba Paolo.) Al principio estaba muy enfermo, pero estaba reponiéndose, según la información que tenía Stephen, no había temor de que esta vez no se recuperara, y la doctora dijo que lo daría de alta al cabo de diez días si todo iba bien, y convencieron a la madre de que regresara a Mississippi, y Quentin estaba preparando el ático para cuando volviera. Y todavía seguía escribiendo su diario, sin mostrárselo a nadie, si bien Tanya, la primera en llegar una mañana de fines del invierno, al encontrarlo adormecido, atisbó y se horrorizó, según Greg, no por algo que hubiese leído sino

por el cambio gradual de su letra: en las páginas recientes garabateaba, era menos legible y algunas líneas de la caligrafía se desviaban e inclinaban. Estaba pensando, le dijo Ursula a Quentin, que la diferencia entre un relato y un cuadro o una fotografía es que en el relato se puede escribir: Todavía está vivo. Pero en un cuadro o en una foto no se pude indicar «todavía». Solo puedes mostrarlo vivo. Todavía está vivo, dijo Stephen.

EL CINE

UNA NOTA SOBRE NOVELAS Y PELÍCULAS

Los cincuenta años del cine nos ponen ante un resumen cifrado de los más de dos siglos de historia de la novela. En D. W. Griffith, el cine tiene a su Samuel Richardson; el director de *El nacimiento de una nación* (1915), *Intolerancia* (1916), *La culpa ajena* (1919), *Los dos tormentos* (1920), *Una noche emocionante* (1922) y cientos de películas más, proclamó muchas de las mismas concepciones morales y ocupó, respecto del desarrollo del arte cinematográfico, una posición aproximadamente semejante a la que ocupara el autor de *Pamela* y *Clarissa* respecto del desarrollo de la novela. Tanto Griffith como Richardson fueron innovadores de genio; ambos poseían intelectos de suprema vulgaridad, cuando no necedad; y la obra de ambos hombres apesta a ferviente moralina en lo tocante a la sexualidad y a la violencia, cuya energía deriva de la voluptuosidad reprimida. La figura central de las dos novelas de Richardson, la joven virgen y pura violada por el bruto seductor, encuentra su doble exacto —estilística y conceptualmente— en la joven pura, la víctima perfecta, de muchas películas de Griffith, representada frecuentemente por Lillian Gish (famosa por estos papeles) o por la ya olvidada, aunque muy superior actriz, Mae Marsh. Como en Richardson, las banalidades morales de Griffith (expresadas en sus inimitables y prolongados titulares escritos en un inglés de su propio cuño, repleto de mayúsculas en los nombres de todas las virtudes y todos los pecados) emboscaban una lascivia fundamental; y como en Richardson, lo mejor de Griffith es su extraordinaria capacidad para representar los más tímidos sentimientos femeninos en todas sus *longueurs*, sin siquiera oscurecerlos con la trivialidad de sus «ideas». Como en Richardson también, el mundo de Griffith parece empalagoso y un tanto disparatado para el gusto moderno. Sin embargo, ambos fueron los descubridores de la

«psicología» en los géneros de los que fueron precursores.

Naturalmente, no todo gran director de cine se puede equiparar a un gran novelista. Las comparaciones no pueden establecerse demasiado literalmente. Sin embargo, el cine no solo tuvo su Richardson, sino también su Dickens, su Tolstói, su Balzac, su Proust, su Nathanael West. Además, en el cine hay curiosos matrimonios de estilo y concepción. Las obras maestras que Erich von Stroheim dirigió en Hollywood en los años veinte (*Corazón olvidado, Esposas frívolas*, *Avaricia*, *La viuda alegre*, *La marcha nupcial*, *La reina Kelly*) podrían describirse como una improbable y brillante síntesis de Anthony Hope y Balzac.

Esto no significa asimilar el cine a la novela; ni siquiera pretender que sea posible analizar el cine en términos idénticos a los de la novela. El cine tiene un método y una lógica de representación propios, que no se agotan afirmando que son primordialmente visuales. El cine nos enfrenta con un nuevo lenguaje, un modo de hablar de las emociones por medio de la experiencia directa del lenguaje de los rostros y los gestos. No obstante, se pueden establecer analogías útiles entre la novela y el cine; más, a mi entender, que entre el cine y el teatro. El cine, al igual que la novela, nos pone ante una concepción de la acción que está absolutamente controlada por el director (escritor) en todo momento. Nuestra mirada no puede vagar por la pantalla como lo hace por el escenario. La cámara es dictadora absoluta. Nos muestra un rostro precisamente cuando hemos de ver un rostro, y nada más que un rostro; o dos manos crispadas, un paisaje, un rápido tren, la fachada de un edificio, en medio de una conversación íntima, tan solo cuando pretende mostrarnos estas, y no otras cosas. Cuando la cámara se mueve, nosotros nos movemos; cuando permanece quieta, permanecemos quietos. De modo semejante, la novela presenta una selección de los pensamientos y las descripciones que son relevantes para la concepción del autor, que debemos seguir paso a paso, guiados por él; no están desplegados ante nosotros como un telón de fondo para que los contemplemos en el orden que nos venga en gana, como en la pintura o en el teatro.

Una advertencia más. En el cine existen tradiciones —menos

frecuentemente explotadas que aquella tradición que se pueda comparar verosímilmente con la novela— análogas a formas literarias distintas de la novelesca. *La huelga*, *El acorazado Potemkin*, *Diez días que conmovieron al mundo*, *Lo viejo y lo nuevo*, de Eisenstein; *La madre*, *El fin de San Petersburgo*, *Tormenta sobre Asia*, de Pudovkin; *Los siete samuráis*, *El trono de sangre*, *La fortaleza oculta*, de Kurosawa; *47 Ronin*, de Inagaki; *El samurái asesino*, de Okamoto; y la mayoría de las películas de John Ford (*Centauros del desierto*, etcétera), pertenecen a una concepción fundamentalmente épica del cine. Hay también una tradición del cine en cuanto a poesía; muchos de los mediometrajes de *avantgarde* realizados en Francia en los años veinte (*Un perro andaluz* y *La edad de oro*, de Buñuel; *La sangre de un poeta*, de Cocteau; *La cerillera*, de Jean Renoir; *La concha y el reverendo*, de Germaine Dulac y Antonin Artaud) son perfectamente comparables con la obra de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont. Sin embargo, la tradición dominante en el cine se ha centrado en un despliegue más o menos novelesco de la trama y la idea, utilizando personajes altamente individualizados, a los que ha situado en un marco social concreto.

El cine, como es lógico, no obedece a los mismos criterios de contemporaneidad que la novela: por ello encontraríamos anacrónico que alguien escribiera una novela como las de Jane Austen, pero nos parecería muy «avanzado» que alguien realizara una película de valor cinematográfico equivalente al literario de las obras de la Austen. Ello obedece, sin duda, a que la historia del cine es mucho más breve que la historia de la ficción narrativa; y ha surgido en las condiciones de un tempo particularmente acelerado, aquel con arreglo al cual, en nuestro siglo, se mueven las artes. Por ello las diversas posibilidades del arte se solapan y unas vuelven sobre los pasos de las otras. Otra razón la constituye el hecho de que el cine, un recién llegado a las artes serias, está en situación de saquear las artes restantes, y puede organizar incluso elementos relativamente pasados de época, en nuevas e innumerables combinaciones. El cine es una especie de pan-arte. Puede utilizar, incorporar, engullir virtualmente, cualquier otro arte: novela, poesía, teatro, pintura, escultura, danza, música, arquitectura. A

diferencia de la ópera, que es una forma de arte (virtualmente) congelada, el cine es y ha sido un fructífero medio conservador de ideas y estilos de emoción. Todos los recursos del melodrama y la gran emoción pueden encontrarse en el cine más reciente y complejo (por ejemplo, *Rocco* y *Senso*, de Visconti), cuando estos han sido ya desechados en las más recientes y exquisitas novelas.

Se suele establecer frecuentemente un vínculo entre las novelas y las películas que, sin embargo, no nos parece demasiado útil. Se trata de la vieja costumbre de dividir a los directores entre los que son primordialmente «literarios» y los que son primordialmente «visuales». De hecho, pocos son los directores cuya obra resulte tan simplemente caracterizable. Una distinción al menos igualmente útil es la que se hace entre películas «analíticas» y películas «descriptivas» y «expositivas». Ejemplos de las primeras serían las películas de Carné, Bergman (especialmente *Como en un espejo*, *Los comulgantes* y *El silencio*), Fellini y Visconti; ejemplos de las segundas serían las películas de Antonioni, Godard y Bresson. Las primeras podrían describirse como películas psicológicas, interesadas en revelarnos las motivaciones de los personajes. Las del segundo tipo son antipsicológicas, y operan con la transacción entre los sentimientos y las cosas; las personas son opacas, están «en situación». Idéntico contraste podría plantearse en el terreno de la novela: Dickens y Dostoievski son ejemplos del primer tipo; Stendhal, del segundo.

LA IMAGINACIÓN DEL DESASTRE

La película de ciencia ficción típica tiene una forma tan predecible como la de un western, y está constituida por elementos que, para el que está acostumbrado, son tan clásicos como la pelea del *saloon*, la maestra rubia del Este y el duelo a revólver en la desierta calle mayor.

Un guion se desarrolla en cinco fases.

1. La llegada del objeto. (Aparición de los monstruos, aterrizaje de la nave espacial extraña, etcétera.) Habitualmente, esto es presenciado o sospechado por solo una persona, un joven científico en el curso de un trabajo de campo. Nadie, ni sus vecinos ni sus colegas, le creerá durante un tiempo. El héroe no está casado, pero tiene una novia agradable, aunque también incrédula.

2. Confirmación del informe del héroe por multitud de testigos presenciales de un gran acto de destrucción. (Si los invasores son seres de otro planeta, un infructuoso intento de parlamentar con ellos e invitarlos a marcharse pacíficamente.) La policía local es convocada para hacer frente a la situación y masacrada.

3. En la capital del país tienen lugar reuniones cumbre entre científicos y militares, y el héroe da explicaciones ante un plano, un mapa o una pizarra. Se declara el estado de emergencia nacional. Informes de nuevas destrucciones. Llegan autoridades de otros países en negras limusinas. Todas las tensiones internacionales ceden ante la emergencia planetaria. Esta fase suele incluir un rápido montaje de noticias radiadas en varias lenguas, una reunión en la ONU y nuevas conferencias entre militares y científicos. Se hacen planes para destruir al enemigo.

4. Nuevas atrocidades. En algún momento la novia del héroe se halla en grave peligro. Contraataques masivos de fuerzas internacionales, con brillante exhibición de cohetes, rayos y otras armas avanzadas, resultan

estériles. Enorme número de bajas militares, generalmente por incineración. Las ciudades son destruidas y/o evacuadas. Hay aquí una escena obligada de multitudes dominadas por el pánico, huyendo en desorden por una autopista o un largo puente, dirigida por numerosos policías que, cuando la película es japonesa, llevan inmaculados guantes blancos, manifiestan una calma preternatural y gritan en inglés de doblaje, «No se detengan. No hay por qué alarmarse».

5. Más conferencias, cuyo tema es: «Deben de ser vulnerables a algo». En tanto, el héroe ha estado trabajando en un laboratorio con este fin. La estrategia final, de la que todas las esperanzas dependen, es lanzada; el arma final —muchas veces un ingenio nuclear superpotente y todavía sin experimentar— es montada. Cuenta atrás. Rechazo definitivo del monstruo o los invasores. Intercambio de felicitaciones, mientras el héroe y su novia se abrazan y, mejilla contra mejilla, escudriñan los cielos resueltamente. «¿Será el último…?»

La película que he descrito sería en color y pantalla panorámica. Otro guion típico, el que exponemos a continuación, es más simple, adecuado para películas en blanco y negro, con un presupuesto menor. Tiene cuatro fases.

1. El héroe (habitualmente, pero no siempre, un científico) y su novia, o su esposa y sus dos hijos, están pasándolo bien en algún tranquilo lugar ultranormal de clase media: su casa en un pueblo, o de vacaciones (acampando, remando). De pronto, algo comienza a comportarse de modo extraño; o alguna inofensiva forma de vegetación crece monstruosamente y echa a andar. Si el personaje es representado al volante de un automóvil, algo horripilante surge en medio de la carretera. Si es de noche, extrañas luces se entrecruzan vertiginosas en el cielo.

2. Después de seguir las huellas del objeto, o determinar que «aquello» es radiactivo, o andar huroneando por un inmenso cráter —en resumen, después de llevar a cabo alguna rudimentaria investigación —, el héroe intenta precaver a las autoridades locales sin resultado;

nadie cree en lo ocurrido. Pero el héroe tiene otra idea. Si el objeto es tangible, la casa es cuidadosamente protegida. Si el extraño invasor es un parásito invisible, es convocado un doctor o un amigo, que no tarda en ser asesinado o «poseído» por el objeto.

3. El consejo de otras personas consultadas demuestra ser inútil. Entretanto, «aquello» sigue cobrándose víctimas en la ciudad, que permanece inverosímilmente aislada del resto del mundo. Impotencia general.

4. Una de dos posibilidades: o bien el héroe se prepara a librar combate solo, y accidentalmente descubre el punto vulnerable del objeto, destruyéndolo; o bien consigue salir de la ciudad por algún medio, y logra presentar el caso ante autoridades competentes. Estas, en la misma línea del primer guion, pero en menos tiempo, despliegan una compleja tecnología que (después de fracasos iniciales) termina por prevalecer contra los invasores.

Otra versión del segundo guion se inicia con el héroe científico en su laboratorio, emplazado en la planta baja o en los sótanos de su agradable y lujoso hogar. En sus experiencias, sin pretenderlo, causa una horrible metamorfosis en alguna clase de plantas o animales que se hacen carnívoros y escapan a su control. O quizá sus experimentos le han producido heridas (a veces irreparables) o le han «invadido». Quizá ha estado experimentando con radiación, o ha construido una máquina para comunicar con seres de otros planetas, o para transportarle a otros lugares o épocas.

Otra versión del primer guion implica el descubrimiento de alguna alteración fundamental en las condiciones de existencia de nuestro planeta, a consecuencia de pruebas nucleares, que llevará a la extinción de toda vida humana en unos pocos meses. Por ejemplo: la temperatura de la tierra se hace demasiado alta o demasiado baja para permitir la vida, o la tierra se parte en dos, o es cubierta gradualmente por el manto de la letal lluvia radiactiva.

Un tercer guion, ligeramente diferente de los otros dos, está

relacionado con un viaje espacial, a la luna o algún otro planeta. Comúnmente, los viajeros espaciales descubren que el territorio extraño que visitan está en estado de calamitosa emergencia, amenazado por invasores extraplanetarios o próximo a la extinción por la guerra nuclear. Los dramas finales del primero y del segundo guion son aquí incorporados, y a ello se añade el problema de salir del planeta condenado y/u hostil, para regresar a la tierra.

Soy, naturalmente, consciente de que hay miles de novelas de ciencia ficción (su apogeo fue en los últimos años cuarenta), por no mencionar las transcripciones de temas de ciencia ficción que con cada vez mayor frecuencia constituyen el argumento y tema principal de tebeos. Pero me propongo discutir las películas de ciencia ficción (el período actual comenzó en 1950 y continúa, aunque con mucho menor vigor, en la actualidad) como un subgénero independiente, sin referencia a otros medios de masas (y, más especialmente, sin referencia a las novelas de las que, en muchos casos, fueron adaptación). Pues si bien la novela y la película pueden compartir el mismo argumento, la diferencia fundamental entre los recursos de la novela y los del cine determina que sean muy diferentes.

Ciertamente, en comparación con las novelas de ciencia ficción, las películas correspondientes tienen potencialidades únicas, una de las cuales es la representación inmediata de lo extraordinario: deformidad y mutación físicas, combates con misiles y cohetes, alucinantes rascacielos. Naturalmente, las películas son flojas allí donde las novelas de ciencia ficción (algunas de ellas) son fuertes: en lo científico. Pero en lugar de una elaboración intelectual, pueden proporcionar algo que las novelas nunca podrán proporcionar: elaboración sensorial. En las películas, participamos en la fantasía de vivir la propia muerte y, lo que es más, la muerte de las ciudades, la destrucción de la humanidad misma, por medio de imágenes y sonidos, y no de palabras que deben ser traducidas por la imaginación.

Las películas de ciencia ficción no tratan de ciencia. Tratan de la

catástrofe, que es uno de los temas más antiguos del arte. En las películas de ciencia ficción, la catástrofe rara vez es concebida intensivamente; lo es siempre extensivamente. Es cuestión de cantidad y habilidad. Si se prefiere, es cuestión de escala. Pero la escala, especialmente en las películas en color y con pantalla panorámica (donde las películas técnicamente más convincentes y visualmente más impresionantes son las del director japonés Inoshiro Honda y las del director norteamericano George Pal), lleva el problema a otro nivel.

Así, el cine de ciencia ficción (como un género contemporáneo muy diferente, el *happening*) está relacionado con la estética de la destrucción, con las peculiares bellezas que pueden procurarnos los estragos, la confusión. Y lo más importante de una buena película de ciencia ficción radica precisamente en la imaginería de la destrucción. De ahí la desventaja del filme barato, en el que el monstruo aparece o el platillo aterriza en una pequeña ciudad de aspecto aburrido. (El presupuesto de Hollywood necesita ordinariamente que la ciudad esté situada en el desierto de Arizona o en el de California. En *El enigma de otro mundo* (1951), se supone que el escenario, más bien deteriorado y reducido, corresponde a un campamento próximo al Polo Norte.) No obstante, se han realizado buenas películas de ciencia ficción en blanco y negro. Pero un presupuesto mayor, lo que de ordinario significa color, permite una gama de alternativas mucho mayor entre varias ambientaciones tipo. Está la populosa ciudad. Está el lujoso pero ascético interior del ingenio espacial —el de los invasores o el nuestro — repleto de aparatos y controles de mando y maquinarias cromadas cuya complejidad es indicada por la serie de luces de colores que centellean en ellos y los extraños ruidos que emiten. Está el laboratorio atestado de formidables cajas y aparatos científicos. Está la sala de conferencias, de aspecto comparativamente pasado de moda, donde los científicos despliegan mapas para explicar a los militares el desesperado estado de las cosas. Y cada uno de estos locales o escenarios modelo está sujeto a dos posibilidades: intactos y destruidos. Si tenemos suerte, podemos deleitarnos ante un panorama de tanques que se funden, cuerpos que vuelan, muros que se derrumban, horribles

cráteres y fisuras en la tierra, aparatos espaciales que se desploman, abigarrados rayos mortíferos; y ante una sinfonía de gritos, señales electrónicas sobrenaturales, la más ruidosa quincallería militar, y los tristes tonos de los lacónicos habitantes de otros planetas y de sus subyugados terrícolas.

Algunas de las primeras gratificaciones de los filmes de ciencia ficción —por ejemplo, la representación de la catástrofe urbana en una escala colosalmente magnificada— son características también de otro tipo de películas. Visualmente, hay escasa diferencia entre un estrago masivo tal como es representado en las antiguas películas de horror y monstruos y el que encontramos en los filmes de ciencia ficción, excepto (una vez más) en la escala. En los antiguos filmes de monstruos, el monstruo siempre se dirigía a la gran ciudad, donde le correspondía desmandarse considerablemente, lanzar autobuses desde los puentes, retorcer trenes entre sus garras, derribar edificios, etcétera. El arquetipo es *King Kong*, en la gran película de 1933, de Schoedsack y Cooper, corriendo sediento de sangre, primero en el pueblo nativo (pisoteando niños, lo que fue recortado de la mayoría de las copias) y luego en Nueva York. Esto en realidad no difiere en esencia de *Rodan: Los hijos del volcán* (1956), de Inoshiro Honda, en la que dos gigantescos reptiles —con una longitud de alas de ciento cincuenta metros y velocidades supersónicas— con el simple aletear desencadenan un ciclón que reduce a escombros la mayor parte de Tokio. O la destrucción de medio Japón por un gigantesco robot gracias al gran rayo incinerador que lanza por sus ojos en el comienzo de *Los misterianos*, de Honda (1959). O la devastación de Nueva York, París y Tokio, mediante los rayos lanzados por una flota de platillos volantes en *Batalla en el espacio exterior* (1960). O la inundación de Nueva York en *Cuando los mundos chocan* (1951). O el fin de Londres en 1966 descrito en *La máquina del tiempo* (1960) de George Pal. Tampoco difieren estas secuencias en intención estética de las escenas de destrucción de las espectaculares películas de épocas bíblicas y romanas de orgía, color, espada y sandalia. (El fin de Sodoma en *Sodoma y Gomorra*, de Aldrich, de Gaza en *Sansón y Dalila*, de Rodas en *El coloso*

de Rodas, y de Roma en una docena de películas de Nerón.) Griffith inició esto con la secuencia de Babilonia en *Intolerancia*, y, hasta el día de hoy, no hay nada más excitante que ver cómo se desmoronan todos los costosos decorados.

También en otros aspectos, las películas de ciencia ficción de los años cincuenta utilizaron temas familiares. Las famosas películas en episodios y los tebeos de los años treinta sobre las aventuras de Flash Gordon y Buck Rogers, así como la más reciente ola de superhéroes de historieta con orígenes extraterrestres (el más célebre de los cuales es Superman, un huérfano del planeta Krypton, del que en la actualidad se suele decir que fue propulsado por una ráfaga nuclear), se inspiran en idénticos motivos a los de las películas de ciencia ficción más nuevos. Pero hay una importante diferencia. Las antiguas películas de ciencia ficción, y la mayoría de los tebeos, mantienen todavía una relación esencialmente inocente con la catástrofe. Fundamentalmente, ofrecen nuevas versiones del romance más antiguo de todos, el del héroe poderoso e invulnerable de misterioso origen, que acude siempre a luchar en defensa del bien y contra el mal. Las recientes películas de ciencia ficción exhiben un auténtico horror, reforzado por su mucho mayor grado de verosimilitud visual, que contrasta considerablemente con las viejas películas. La moderna realidad histórica ha contribuido en gran medida a extender la imaginación de la catástrofe. Los protagonistas —quizá por la naturaleza misma de lo que de ellos se nos muestra— han dejado ya de parecer enteramente inocentes.

El señuelo de esta catástrofe generalizada como fantasía es lo que nos libera de las obligaciones normales. La carta de triunfo de las películas sobre el fin del mundo —como *El día en que la Tierra se incendió* (1962) — es aquella gran escena con Nueva York o Londres o Tokio vacías, con la totalidad de su población aniquilada. O, como en *El mundo, la carne y el diablo* (1957), toda la película puede consagrarse a la fantasía de ocupar las metrópolis desiertas y recomenzarlo todo: un mundo a lo Robinson Crusoe.

Otro tipo de satisfacción proporcionado por estas películas es la extrema simplificación moral, es decir, una fantasía moralmente

aceptable, donde se puede dar cabida a sentimientos crueles o, al menos, amorales. A este respecto, las películas de ciencia ficción coinciden en parte con las películas de terror. Este es el innegable placer que obtenemos de la contemplación de fenómenos de la naturaleza, de seres excluidos de la categoría de lo humano. El sentido de superioridad sobre el fenómeno, mezclado en distintas proporciones con la emoción del miedo y la aversión, permite abandonar los escrúpulos morales, deleitarse en la crueldad. Lo mismo sucede en las películas de ciencia ficción. En la figura del monstruo del espacio exterior, lo monstruoso, lo feo y lo rapaz convergen proporcionando un blanco de fantasía para que la honesta belicosidad se descargue, y para el goce estético ocasionado por el sufrimiento y el desastre. Las películas de ciencia ficción son una de las formas más puras de espectáculo; con ellas, rara vez nos internamos en los sentimientos de nadie. (Una excepción la tenemos en *El increíble hombre menguante*, de Jack Arnold, 1957.) Somos meros espectadores; observamos.

Pero en las películas de ciencia ficción, a diferencia de las de terror, no hay demasiado terror. La tensión, la emoción violenta, las sorpresas, son desechadas en su mayor parte en favor de un argumento rígido, inexorable. Las películas de ciencia ficción invitan a una concepción desapasionada, estética, de la destrucción y la violencia: una concepción *tecnológica*. Cosas, objetos, maquinaria, desempeñan un papel protagónico en estas películas. En el decorado de estas películas se encarna una gama de valores éticos mayor que en la gente. Las cosas, más que los indefensos humanos, son portadoras de valores, porque las sentimos, más que a la gente, como fuentes de poder. Según las películas de ciencia ficción, el hombre, sin sus artefactos, está desnudo. *Las cosas* representan diferentes valores, son poderosas, son lo que es destruido y son los instrumentos indispensables para rechazar a los invasores extraños, o para reparar el ambiente dañado.

Las películas de ciencia ficción son marcadamente moralistas. El mensaje característico se refiere al uso adecuado, o humano, de la

ciencia contra su uso demente, obsesivo. Comparten este mensaje con las películas clásicas de horror de los años treinta, como *Frankenstein*, *La momia*, *La isla de las almas perdidas*, *El extraño caso del Dr. Jekyll*. (Un ejemplo más reciente lo tenemos en la brillante producción *Los ojos sin rostro*, de Georges Franju, 1959.) En las películas de terror no falta el científico loco, u obseso, o desviado, que persiste en sus experimentos pese a los buenos consejos en contra que recibe, crea un monstruo o unos monstruos, y es destruido (frecuentemente tras reconocer su locura y pereciendo en el esfuerzo, exitoso, por destruir su propia creación). Una ficción científica equivalente a esta es la del científico, habitualmente miembro de un equipo, que se rinde ante los invasores planetarios porque «su» ciencia es más avanzada que «la nuestra».

Este es el caso en *Los misterianos*, y, fiel a las formas, el renegado ve finalmente su error y destruye desde el interior el artefacto espacial «misteriano», poniendo así término también a su propia vida. En *Regreso a la Tierra* (1955), los habitantes del sitiado planeta Metaluna se proponen conquistar la Tierra, pero su proyecto es frustrado por un científico metalunano llamado Exeter, que, por haber vivido un tiempo en la Tierra y admirar a Mozart, no puede soportar semejante maldad. Exeter sumerge su ingenio espacial en el océano después de devolver a una fascinante pareja (varón y hembra) de físicos americanos a la Tierra. Metaluna muere. En *La mosca* (1958), el héroe dedicado por entero a sus experiencias de laboratorio con una máquina de transmisión de materia, se utiliza a sí mismo como sujeto experimental, cambia su cabeza y un brazo por partes equivalentes de una mosca que ha caído accidentalmente en el artefacto y se convierte en un monstruo; con su último resto de voluntad humana destruye su laboratorio y ordena a su esposa que le mate. Su descubrimiento, para el bien de la humanidad, se pierde.

Los científicos de las películas de ciencia ficción, al constituir una especie intelectual claramente etiquetada, son siempre propensos al colapso nervioso o a la pérdida del tino. En *La conquista del espacio* (1955), el comandante científico de una expedición internacional a Marte empieza a preocuparse súbitamente por la blasfemia que la

empresa supone, y a medio viaje se pone a leer la Biblia, en vez de atender sus funciones. El hijo del comandante, que es el segundo comandante y siempre se dirige a su padre llamándole «general», se ve forzado a matar al viejo cuando este intenta impedir que el ingenio espacial aterrice en Marte. En esta película se expresan los dos aspectos de la ambivalencia respecto de los científicos. Generalmente, para que estas películas traten con entera simpatía una empresa científica, se requiere el certificado de utilidad. La ciencia, considerada sin ambivalencia, representa una respuesta eficaz al peligro. La curiosidad intelectual desinteresada rara vez se presenta en una forma distinta de la caricatura, como demencia maníaca que separa de las relaciones humanas normales. Pero esta sospecha suele dirigirse más al científico que a su trabajo. El científico creador puede convertirse en mártir de su propio descubrimiento, accidentalmente o por llevar las cosas demasiado lejos. Pero ello implica la posibilidad de que otros individuos menos imaginativos —en resumen, los técnicos— puedan administrar el mismo descubrimiento mejor y con más seguridad. La más arraigada desconfianza contemporánea respecto del intelecto se dirige, en estas películas, al científico en cuanto intelectual.

El mensaje de que el científico es quien libera fuerzas que, de no ser controladas para el bien, podrían destruir al hombre mismo, parece bastante inofensivo. Una de las imágenes más antiguas del científico es la del Próspero de Shakespeare, el estudioso superdistanciado, obligado a retirarse de la sociedad a una isla desierta, que controla solo parcialmente las fuerzas mágicas en las que se interesa. Igualmente clásica es la figura del científico satánico (el doctor Fausto y los relatos de Poe y de Hawthorne). La ciencia es magia, y el hombre siempre ha sabido que hay magia negra así como también magia blanca. Pero no basta con advertir que las actitudes contemporáneas —tal como las reflejan las películas de ciencia ficción— siguen siendo ambivalentes, que el científico es tratado a la vez como personaje satánico y como salvador. Las proporciones han cambiado debido al nuevo contexto en que la antigua admiración y el antiguo temor al científico se han situado. Pues, en efecto, su esfera de influencia ha dejado de ser local,

tanto por lo que respecta a él como por lo que respecta a su comunidad inmediata. Ahora es planetaria, cósmica.

Se tiene la impresión, especialmente ante las películas japonesas, pero no solo ante ellas, de que existe un trauma masivo en lo tocante al uso de armas nucleares y la posibilidad de futuras guerras nucleares. La mayoría de las películas de ciencia ficción dan testimonio de este trauma y, en cierto sentido, intentan exorcizarlo.

El despertar accidental del monstruo superdestructivo que ha dormido en la tierra desde la prehistoria suele ser una metáfora obvia de la Bomba. Pero hay también muchas referencias explícitas. En *Los misterianos*, una aeronave espacial del planeta Misterioide ha aterrizado en el planeta Tierra, cerca de Tokio. Por haberse practicado en Misterioide la guerra nuclear durante siglos (su civilización es «más avanzada que la nuestra»), el noventa por ciento de los recién nacidos en el planeta deben ser eliminados en el momento del parto, a causa de las deficiencias producidas por inmensas cantidades de estroncio 90 en su dieta. Los misterianos han venido a la Tierra para casarse con terrícolas, y posiblemente dominar nuestro relativamente incontaminado planeta… En *El increíble hombre menguante*, el héroe John Doe es víctima de una ráfaga radiactiva que sopla sobre el agua mientras él rema con su mujer; la radiación tiene por consecuencia una reducción cada vez mayor de su tamaño, hasta que al final de la película atraviesa la fina malla de una cortina convertido en «el infinitamente pequeño». En *Rodan: Los hijos del volcán*, una horda de monstruosos insectos carnívoros prehistóricos y finalmente una pareja de gigantescos reptiles voladores (los prehistóricos Arqueopteryx) salen de unos huevos conservados en vida latente en las profundidades del pozo de una mina a consecuencia del impacto de explosiones nucleares experimentales, y llegan a destruir buena parte del mundo antes de ser engullidos por la lava de una erupción volcánica… En la película inglesa *El día en que la Tierra se incendió*, dos bombas de hidrógeno probadas simultáneamente por Estados Unidos y Rusia modifican en 11

grados la inclinación del eje de la Tierra y alteran su órbita de un modo tal que esta comienza a acercarse al Sol.

Las víctimas de la radiación —en último término, la concepción del conjunto del mundo como víctima de pruebas nucleares y guerra nuclear— representan la más ominosa de todas las nociones que refieren las películas de ciencia ficción. Los universos se tornan prescindibles. Los mundos se contaminan, se vuelven ígneos, se consumen, perecen. En *Cohete K-1* (1950), exploradores terrícolas aterrizan en Marte, donde descubren que la guerra atómica ha destruido la civilización marciana. En *La guerra de los mundos* (1953), de George Pal, criaturas de Marte, de piel escamosa, rojizas, largas y delgadas, invaden la Tierra porque su planeta se ha hecho demasiado frío para ser habitable. En *Regreso a la Tierra*, también norteamericana, el planeta Metaluna, cuya población se ha visto obligada a vivir bajo la tierra a causa de la guerra, está a punto de desaparecer, víctima de los ataques con misiles de un planeta enemigo. Las disponibilidades de uranio que proporcionan la energía del campo de fuerzas que protege Metaluna se han agotado; y una fracasada expedición es enviada a la Tierra para reclutar científicos terrícolas que creen nuevas fuentes de energía nuclear. En *Estos son los condenados* (1963), de Joseph Losey, nueve niños radiactivos congelados son criados por un científico fanático en una oscura cueva de la costa inglesa, y preparados para ser los únicos supervivientes del inevitable apocalipsis nuclear.

Hay una considerable cantidad de ilusionismo en las películas de ciencia ficción, en ocasiones conmovedor, en ocasiones deprimente. Una y otra vez se percibe el anhelo de una «guerra buena», que no plantee problemas morales, que no admita calificaciones morales. La imaginería de las películas de ciencia ficción quiere satisfacer al adicto más belicoso a las películas de guerra, pues gran parte de las satisfacciones de las películas de guerra pasan, sin transformación, a las películas de ciencia ficción. Ejemplos: la batalla entre «cohetes de combate» terráqueos y artefactos espaciales invasores en *Batalla en el*

espacio exterior (1960); la cada vez mayor potencia de fuego en los sucesivos ataques a los invasores en *Los misterianos*, que Dan Talbot describió correctamente como un holocausto ininterrumpido; el espectacular bombardeo de las fortalezas subterráneas de Metaluna en *Regreso a la Tierra*.

No obstante, la belicosidad de las películas de ciencia ficción es, al mismo tiempo, hábilmente canalizada hacia el deseo de paz o, al menos, de coexistencia pacífica. Generalmente, hay un científico que recuerda sentenciosamente el hecho de que fue necesaria la invasión del planeta para que las naciones en guerra de la tierra volvieran a sus cabales y suspendieran sus propios conflictos. Uno de los principales temas de muchas películas de ciencia ficción —generalmente de las de color, porque tienen el presupuesto y los recursos adecuados para desplegar el espectáculo militar— es la fantasía de las Naciones Unidas, una fantasía de guerra en la unidad. (Este mismo tema, lleno de esperanzas, de las Naciones Unidas fue explotado en una reciente película espectacular, ya no de ciencia ficción, *55 días en Pekín* [1963]. En ella, cosa que no deja de ser tópica, los chinos, los bóxers, desempeñan el papel de invasores marcianos que unen a los terrícolas, en este caso Estados Unidos, Inglaterra, Rusia, Francia, Alemania, Italia y Japón.) Un desastre de proporciones considerables cancela todas las enemistades y determina la concentración extrema de los recursos de la tierra.

La ciencia —la tecnología— es concebida como la gran unificadora. De este modo, las películas de ciencia ficción proyectan también una fantasía utópica. En los modelos clásicos del pensamiento utópico, la República de Platón, la Ciudad del Sol de Campanella, la Utopía de Moro, la tierra de los Houyhnhnms de Swift, el Eldorado de Voltaire, la sociedad ha elaborado un perfecto consenso. En estas sociedades, la razonabilidad ha conseguido una inquebrantable supremacía sobre las emociones. Al no haber desacuerdo ni conflicto social intelectualmente verosímil, ninguno sería posible. Como en *Taipi*, de Melville, «todos piensan lo mismo». El gobierno universal de la razón significa consenso universal. Es también interesante que las sociedades en las cuales la

razón era descrita como totalmente ascendente fueran también pintadas tradicionalmente como poseedoras de un modo de vida ascético o materialmente frugal o económicamente simple. Pero en la comunidad utópica mundial proyectada por las películas de ciencia ficción, totalmente pacificada y regulada por el consenso científico, sería absurda la demanda de simplicidad en la existencia material.

Y con todo, en las películas de ciencia ficción, junto a la esperanzadora fantasía de simplificación moral y unidad internacional que estas encarnan, acechan las más profundas angustias por la existencia contemporánea. Y no me refiero solamente al muy real trauma de la Bomba (que ya ha sido utilizada, que las hay en la actualidad en número suficiente para matar repetidas veces a todos los habitantes de la tierra y que las que existen muy bien podrían ser utilizadas). Además de estas nuevas angustias por la catástrofe física, de la perspectiva de una mutilación universal y aun una aniquilación, las películas de ciencia ficción reflejan poderosas angustias por la condición psicológica individual.

Pues las películas de ciencia ficción, en efecto, pueden también ser descritas como una mitología popular para la imaginación *negativa* contemporánea de lo impersonal. Las criaturas de otros mundos que pretenden dominarnos son «aquello», no «ellos». Los invasores planetarios son de ordinario seres de ultratumba, por así decirlo. Sus movimientos son fríos y mecánicos, torpes o sinuosos. Pero vienen a ser lo mismo. Si son de forma no humana, avanzan con movimientos absolutamente regulares, inalterables (salvo por la destrucción). Si su forma es humana —vestidos con trajes espaciales, etcétera—, entonces obedecen a la más rígida disciplina militar y no exhiben, en ningún caso, característica personal alguna. Y de lograr sus propósitos, será este régimen de ausencia de emociones, de impersonalidad, de disciplina férrea, el que impondrán sobre la tierra. «No más amor, no más belleza, no más dolor», proclama un terrícola converso en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956). Los niños, medio terrícolas,

medio extraterrestres de *El pueblo de los malditos* (1960), carecen por entero de emociones, se mueven en grupo y se comunican por telepatía, poseyendo todos ellos intelectos prodigiosos; son la avanzadilla del futuro, el hombre en su próximo estadio de desarrollo.

Estos invasores cometen un crimen peor que el asesinato. No se contentan con matar a la persona. La borran por entero. En *La guerra de los mundos*, el rayo lanzado desde el cohete espacial desintegra todas las personas y todos los objetos que encuentra a su paso, dejando de ellos, por toda huella, un rastro de ceniza. En *El hombre H*, de Honda, la mancha creciente funde toda la materia orgánica con la que entra en contacto. Si la mancha, que asemeja un enorme trozo de gelatina roja y puede arrastrarse por los suelos y subir y bajar de los muros, llega a los pies de un individuo, todo lo que queda de él es un montón de ropas en el piso. (Una mancha más articulada y que multiplica su tamaño es el villano de la película inglesa *El experimento del doctor Quatermass* [1956].) En otra versión de esta fantasía, el cuerpo es respetado, pero la persona es enteramente reconstituida en su condición de sirviente o agente autómata de los poderes extraños. Esta es, naturalmente, la fantasía del vampiro con otros ropajes. La persona, en realidad, está muerta, pero no lo sabe. Es la negación de la muerte; se ha convertido en la negación de la persona. Lo mismo sucede a toda una ciudad de California en *La invasión de los ladrones de cuerpos*, a varios científicos terráqueos en *Regreso a la Tierra*, y a distintos inocentes en *Vinieron del espacio*, *Ataque diabólico* (1958) y *Las sanguijuelas humanas* (1958). Así como la víctima rehúye siempre el horripilante abrazo del vampiro, los personajes de las películas de ciencia ficción siempre se resisten a ser «poseídos»; quieren retener su humanidad. Pero una vez realizado el acto, las víctimas se muestran eminentemente satisfechas de su condición. No han sido convertidas de la amabilidad humana a la monstruosa avidez de sangre «animal» (una exageración metafórica del deseo sexual), como en la antigua fantasía del vampiro. Simplemente, se han tornado más eficientes: el modelo por excelencia del hombre tecnocrático, purgado de sus emociones, sin voliciones, tranquilo, obediente a todas las órdenes. (El oscuro secreto de la naturaleza

humana solía ser el renacimiento de lo animal, como en *King Kong*. La amenaza al hombre, su disponibilidad para la deshumanización, radicaba en su propia animalidad. Ahora, se supone que el peligro reside en la posibilidad de que el hombre se convierta en máquina.)

La regla, naturalmente, es que esta horrible e irremediable forma de asesinato pueda terminar con cualquiera de los personajes de la película, excepto con el héroe. El héroe y su familia, gravemente amenazados, siempre se libran de este destino, y para el final de la película, los invasores han sido rechazados o destruidos. Solo conozco una excepción: *The El Día que Marte invadió la Tierra* (1963), en la que, después de las luchas habituales, el héroe científico, su mujer y sus dos niños son «poseídos» por los extraños invasores… y eso es todo. Los últimos minutos del filme nos muestran su desintegración por los rayos marcianos y sus siluetas de ceniza que se desvanecen al caer en su piscina vacía, mientras sus simulacros se alejan en el coche de la familia. Otra variante, si no un desvío rotundo de la regla, la tenemos en *La creación de los humanoides* (1964), donde el héroe descubre al final de la película que también él ha sido convertido en un robot de metal, completo, con una eficiencia superior e interiores mecánicos virtualmente indestructibles, aunque sin saberlo ni descubrir en sí ninguna diferencia. Sin embargo, comprende que no tardará en ascender a «humanoide», con todas las propiedades de un hombre real.

De todos los motivos habituales de las películas de ciencia ficción, quizá esta tesis de la deshumanización sea la más fascinante. Pues, como he indicado, difícilmente cabe una situación mixta como en las antiguas películas de vampiros. La actitud de las películas de ciencia ficción respecto de la despersonalización es ambigua. Por una parte, la deploran como el supremo horror. Por otra, ciertas características de los invasores deshumanizados, moduladas y disfrazadas —como el predominio de la razón sobre los sentimientos, la idealización del trabajo en equipo y de las actividades científicas creadoras de consenso, así como un marcado grado de simplificación moral— son, precisamente, rasgos del sabio-científico. Es interesante comprobar que en estas películas, cuando el científico es tratado negativamente, suele

serlo mediante el retrato de un científico individual absorto en su laboratorio, que descuida a su prometida o a su amante esposa y a sus niños, obsesionado por sus audaces y peligrosos experimentos. El científico, en cuanto miembro leal de un equipo y, por lo tanto, mucho menos individualizado, es tratado muy respetuosamente.

No hay absolutamente ninguna crítica social, ni siquiera del tipo más implícito, en las películas de ciencia ficción. No hay crítica alguna, por ejemplo, de las condiciones de nuestra sociedad que crean la impersonalidad y la deshumanización que las fantasías de ciencia ficción desplazan a la influencia de un «aquello» extraño. Asimismo, es desconocida la noción de ciencia como actividad social, relacionada con intereses sociales y políticos. La ciencia no pasa de ser aventura (para bien o para mal), o respuesta técnica al peligro. Y, característicamente, cuando el temor a la ciencia es supremo —cuando la ciencia es concebida como magia negra más que como magia blanca —, el mal no tiene atribución alguna más allá de la perversa voluntad del científico individual. En las películas de ciencia ficción, la antítesis entre magia negra y magia blanca es presentada como una brecha entre la tecnología, con sus efectos benéficos, y la voluntad individual errante de un intelectual solitario.

Así, las películas de ciencia ficción pueden ser consideradas como alegoría temáticamente central, repleta de actitudes modernas corrientes. La tesis de la despersonalización (ser «poseído»), de la que he estado hablando, es una nueva alegoría, que refleja la vieja conciencia del hombre de que, aun cuerdo, está siempre peligrosamente próximo a la locura y a la sinrazón. Pero aquí hay algo más que una reciente imagen popular que expresara la perpetua, aunque en gran parte inconsciente, angustia del hombre por su cordura. La imagen obtiene la mayor parte de su fuerza de una angustia complementaria e histórica, que tampoco experimenta *conscientemente* la mayoría de la gente, por las despersonalizantes condiciones de la vida urbana moderna. De modo semejante, no basta con advertir que las alegorías de la ciencia ficción constituyen uno de los nuevos mitos —es decir, una de las maneras de adaptarse y negar— sobre la perenne angustia

humana sobre la muerte. (Los mitos del cielo y el infierno, y los fantasmas, tuvieron la misma función.) Pues, de nuevo, hay una vuelta de tuerca históricamente especificable que intensifica la angustia. Me refiero al trauma sufrido por todos a mediados del siglo XX, cuando se vio con claridad que, desde entonces y hasta el término de la historia humana, todas y cada una de las personas pasarían su vida individual bajo la amenaza no solo de su propia muerte, que es segura, sino bajo la sombra de algo psicológicamente casi insoportable: la incineración y la extinción colectivas, que pueden sobrevenir en cualquier momento, prácticamente sin advertencia.

Desde un punto de vista psicológico, la imaginación del desastre no difiere en mucho de un período histórico a otro. Pero sí lo hace desde un punto de vista político y moral. La expectativa del apocalipsis puede representar la ocasión de una desvinculación radical de la sociedad, como cuando millares de judíos europeos orientales, en el siglo XVII, al oír que Sabatai Zeví había sido proclamado Mesías y que el fin del mundo era inminente, abandonaron sus hogares y ocupaciones y se pusieron en marcha hacia Palestina. Pero la gente acoge las noticias de su destino de diversas maneras. Se dice que en 1945 la población de Berlín recibió sin gran agitación la noticia de que Hitler había decidido matarlos a todos, antes de la llegada de los aliados, porque no habían sido capaces de ganar la guerra. Estamos, ¡ay!, más cerca de los berlineses de 1945 que de los judíos de la Europa oriental del siglo XVII; y nuestra respuesta también es más próxima a la de ellos. Lo que quiero decir es que la imaginería del desastre en la ciencia ficción es, sobre todo, el emblema de una *respuesta inadecuada*. No pretendo apoyarme únicamente en las películas al hacer tal proposición. Las películas son solo una muestra, carente de toda sofisticación, de la inadecuación de la respuesta de la mayoría de la gente a los terrores inasimilables que infestan la conciencia. El interés de las películas, aparte del considerable valor de su encanto cinematográfico, consiste en este cruce entre un producto ingenuo y en gran parte adulterado del arte comercial y los dilemas más profundos de la situación contemporánea.

La nuestra es, verdaderamente, una época de penuria. Vivimos bajo la continua amenaza de dos destinos igualmente temibles, pero en apariencia opuestos: la banalidad inagotable y el terror inconcebible. Es la fantasía, servida en abundantes raciones por las artes populares, lo que permite a la mayoría de la gente hacer frente a estos dos espectros gemelos. Porque un servicio que la fantasía puede rendirnos es el de elevarnos por encima de la insoportable rutina y distraernos de los terrores —reales o anticipados— mediante una huida a lo exótico, a situaciones peligrosas con finales felices de último minuto. Pero otra de las cosas que la fantasía puede hacer es normalizar lo psicológicamente insoportable, habituándonos así a ello. En un caso, la fantasía embellece al mundo; en el otro, lo neutraliza.

La fantasía en las películas de ciencia ficción realiza las dos tareas. Las películas reflejan angustias extendidas por todo el mundo y sirven para aliviarlas. Inculcan una extraña apatía respecto de los procesos de irradiación, contaminación y destrucción que, personalmente, encuentro obsesionantes y deprimentes. El ingenuo nivel de las películas modera hábilmente el sentido de alteridad, de alienidad, respecto de lo groseramente familiar. En particular, el diálogo de la mayoría de las películas de ciencia ficción, que es de una banalidad monumental, pero muchas veces conmovedora, las hace maravillosamente, inintencionadamente divertidas. Frases como «deprisa, corre, hay un monstruo en mi bañera», «hay que hacer algo», «espere, profesor, le llaman al teléfono», «pero es increíble», y ese antiguo recurso norteamericano, «espero que funcione», son hilarantes en el contexto del pintoresco y ensordecedor holocausto. Sin embargo, las películas también contienen algo que es doloroso y de una seriedad mortal.

En un aspecto, todas estas películas están en complicidad con lo repugnante. Lo neutralizan, como he dicho. Quizá no se trate sino del modo en que todas las artes arrojan a sus espectadores en un círculo de complicidad con la cosa representada. Pero en estas películas tenemos que habérnoslas con cosas que son (muy literalmente) impensables.

Aquí, el «pensar lo impensable» —no a la manera de Herman Kahn, en cuanto tema de cálculo, sino en cuanto tema de fantasía— se convierte, no importa cuán inadvertidamente, en un acto en cierto modo incuestionable desde un punto de vista moral. Las películas perpetúan tópicos acerca de la identidad, la volición, el poder, el conocimiento, la felicidad, el consenso social, la culpa, la responsabilidad, que, en el mejor de los casos, no contribuyen a resolver nuestra actual penuria. Pero las pesadillas colectivas no se pueden desvanecer demostrando que son, intelectual y moralmente, engañosas. Esta pesadilla —la reflejada, en varios tonos, en las películas de ciencia ficción— está demasiado próxima a nuestra realidad.

ESTILO ESPIRITUAL EN LAS PELÍCULAS DE ROBERT BRESSON

1

Cierto arte apunta directamente a despertar sentimientos, otro arte apela a los sentimientos por la vía de la inteligencia. Hay arte que implica, que suscita empatía. Hay arte que separa, que provoca reflexión.

El gran arte reflexivo no es frío. Puede exaltar al espectador, presentarle imágenes que le impresionen, hacerle llorar. Pero su poder emocional está mediatizado. El impulso hacia la implicación emocional se ve contrarrestado por elementos de la obra que crean distancia, desinterés, imparcialidad. La implicación emocional es siempre, en mayor o menor grado, pospuesta.

El contraste puede ser explicado en términos de técnicas o de medios; y aun de ideas. Sin duda, no obstante, la sensibilidad del artista es, en último término, decisiva. Cuando Brecht habla del «efecto de extrañamiento», aboga por un arte reflexivo, distanciado. Los objetos didácticos que Brecht pretendió para su teatro son en realidad un vehículo para el frío temperamento que concibió aquellas obras.

2

En el cine, el maestro del modo reflexivo es Robert Bresson.

Aunque Bresson nació en 1911, su obra cinematográfica existente ha sido realizada en su totalidad en los últimos veinte años, y consta de seis largometrajes. (En 1934 hizo un corto llamado *Los asuntos públicos*, considerado una comedia a la manera de René Clair, cuyas copias han

desaparecido; participó en la redacción de los guiones de dos oscuros filmes comerciales de mediados de los años treinta; y en 1940 fue ayudante de dirección de Clair en una película que no se terminó.) El primer largometraje de Bresson fue iniciado a su vuelta a París, en 1941, tras dieciocho meses de prisión en un campo de concentración alemán. Encontró un fraile dominico, escritor, el padre Bruckberger, que le propuso colaborar en una película sobre Bethany, la orden francesa dominica consagrada al cuidado y a la rehabilitación de expresidiarias. Se preparó un guion, Jean Giraudoux fue contratado para escribir los diálogos, y la película —en principio llamada *Bethany* y finalmente, ante la insistencia de los productores, *Los ángeles del pecado*— se estrenó en 1943. Los críticos la aclamaron con entusiasmo y también obtuvo un considerable éxito de público.

La trama de su segunda película, iniciada en 1944 y estrenada en 1945, era una versión moderna de una de las narraciones interpoladas de la gran antinovela de Diderot *Jacques el fatalista*. Bresson escribió el guion y Jean Cocteau los diálogos. El primer éxito de Bresson, sin embargo, no se repitió. *Las damas del bosque de Bolonia* fue hundida por los críticos y fracasó, asimismo, en taquilla.

La tercera película de Bresson, *Diario de un cura rural*, no apareció hasta 1951. Su cuarta película, *Un condenado a muerte se ha escapado*, fue estrenada en 1956; su quinta producción, *Pickpocket*, en 1959; su sexta película, *El proceso de Juana de Arco*, en 1962. Todas ellas alcanzaron cierto éxito de crítica, pero casi ninguno de público; con excepción de la última película, que desagradó incluso a los críticos. Bresson, aclamado en un tiempo como la nueva esperanza del cine francés, es ahora firmemente considerado un director esotérico. Nunca el público de las salas de arte y ensayo le ha prestado la atención que presta a Buñuel, Bergman y Fellini, pese a que es un director bastante mejor que estos; aun el público de Antonioni puede considerarse masivo en comparación con el de Bresson. Y excepto entre un selecto grupo, solo ha recibido las migajas de la atención crítica.

La razón por la que Bresson no suele ser clasificado de acuerdo con sus méritos es que la tradición a la que pertenece su arte, la reflexiva o

contemplativa, no es bien comprendida. En particular en Inglaterra y en Estados Unidos, las películas de Bresson son descritas con frecuencia como frías, remotas, intelectualizadas en exceso, geométricas. Pero denominar «fría» a una obra de arte equivale, ni más ni menos, a compararla (con frecuencia inconscientemente) con una obra «caliente». Y no todo el arte es —ni podría ser— «caliente», así como no todas las personas tienen el mismo temperamento. Las nociones, generalmente aceptadas, respecto de las calidades de temperamento en arte son provincianas. Ciertamente, Bresson es frío comparado con Pabst o Fellini. (Como lo es Vivaldi respecto de Brahms, y Keaton respecto de Chaplin.) Y es que hay que entender la estética —es decir, descubrir la belleza— de esta frialdad. Y Bresson constituye un ejemplo particularmente apto para esbozar semejante estética, por su calidad. Bresson, al explorar las posibilidades de un arte reflexivo, en tanto opuesto a un arte emocionalmente inmediato, pasa de la perfección diagramática de *Las damas del bosque de Bolonia*, al calor casi lírico, casi «humanístico», de *Un condenado a muerte se ha escapado*. Muestra también —y esto es asimismo instructivo— cómo un arte tal puede tornarse demasiado rarificado, en su última película, *El proceso de Juana de Arco*.

3

En el arte reflexivo, la *forma* de la obra de arte está presente de un modo decisivo.

La conciencia que el espectador posee de la forma tiene por efecto prolongar o retardar las emociones, pues, en la medida en que somos conscientes de la forma en una obra de arte, en cierto sentido nos separamos de ella; nuestras emociones no se manifiestan de la misma manera que en la vida real. La conciencia de la forma hace dos cosas a la vez: proporciona un placer sensual independiente del «contenido», e invita al uso de la inteligencia. Quizá el orden de reflexión suscitado, por ejemplo, por la forma narrativa (el entrelazamiento de cuatro

historias separadas) de *Intolerancia*, de Griffith, sea muy bajo. Pero, con todo, es reflexión.

El modo en que, habitualmente, la «forma» conforma «el contenido» en el arte es la duplicación. Algunos ejemplos obvios los constituyen la simetría y la repetición de motivos en la pintura, la doble trama en el teatro isabelino y los esquemas de ritmo en la poesía.

La evolución de las formas en el arte es parcialmente independiente de la evolución de los temas. (La historia de las formas es dialéctica. Así como tipos de sensibilidad se tornan banales, aburridos, y acaban por ser derrotados por sus opuestos, las formas de arte, periódicamente, se agotan. Se tornan banales, no estimulantes, y son reemplazadas por nuevas formas que, al mismo tiempo, son antiformas.) A veces, los efectos más hermosos se consiguen cuando la materia y la forma no se corresponden por entero. Brecht lo hace con frecuencia: emplazando un tema cálido en un contexto frío. Otras veces, lo que satisface es que la forma sea perfectamente adecuada al tema. Este es el caso de Bresson.

El hecho de que Bresson sea no solo un director muy superior, sino también más interesante que, por ejemplo, Buñuel, obedece a que ha elaborado una forma que expresa y se adecúa perfectamente a lo que pretende decir. De hecho, *es* aquello que quiere decir.

En este punto, sería conveniente distinguir cuidadosamente entre forma y manera. Welles, el René Clair de la primera época, Sternberg y Ophuls son ejemplos de directores con hallazgos estilísticos inconfundibles. Pero nunca crearon una forma narrativa rigurosa. Bresson, como Ozu, lo ha hecho. Y la forma de las películas de Bresson (como la de Ozu) está proyectada para disciplinar las emociones al mismo tiempo que las despierta: para introducir una cierta tranquilidad en el espectador, un estado de equilibrio espiritual que es en sí el tema de la película.

El arte reflexivo es un arte que, en efecto, impone al público una cierta disciplina, posponiendo la gratificación fácil. Aun el aburrimiento puede ser un medio legítimo en esta disciplina. Dar preponderancia a lo que en la obra de arte hay de artificio, es otro medio. Pensemos, a propósito de esto, en la idea que del teatro tenía

Brecht. Brecht defendía estrategias de escenificación —como las consistentes en introducir en la pieza un narrador, en colocar músicos sobre el escenario, en intercalar escenas filmadas— y una técnica de actuación tales que permitieran al público distanciarse y no «implicarse» acríticamente en la trama y el destino de los personajes. También Bresson busca el distanciamiento. Pero su objetivo, me atrevería a decir, no está en mantener frías las emociones cálidas de manera que pueda prevalecer la inteligencia. El distanciamiento emocional de las películas de Bresson parece existir por una razón diferente: porque toda identificación en profundidad con los personajes es una impertinencia, una afrenta al misterio de la acción y del corazón humanos.

Pero —dejando aparte todas las pretensiones de frialdad intelectual o respeto por el misterio de la acción— seguramente Brecht sabía, como debe de saber Bresson, que semejante distanciamiento es fuente de gran fuerza emocional. Es precisamente un defecto del teatro y del cine naturalistas que, entregándose con demasiada facilidad, consuman y agoten sus efectos rápidamente. En último término, la suprema fuente de fuerza emocional en el arte no reside en ningún tema determinado, por pasional o universal que este fuere. Reside en la forma. El distanciamiento y el retardo de las emociones, a través de la conciencia de la forma, las torna a la larga mucho más fuertes e intensas.

4

Pese al venerable lugar común crítico según el cual el cine es fundamentalmente un medio visual, y pese al hecho de que Bresson era pintor antes de dedicarse al cine, la forma no es, para Bresson, fundamentalmente visual. Es, ante todo, una forma distintiva de narración. Para Bresson, el cine no es una experiencia plástica, sino narrativa.

La forma de Bresson satisface ejemplarmente la prescripción de Alexandre Astruc en su famoso ensayo «La caméra stylo», escrito a finales

de los años cuarenta. Según Astruc, el cine, idealmente, se convertirá en un lenguaje.

> Por lenguaje entiendo la forma en la cual y a través de la cual el artista puede expresar sus pensamientos, por abstractos que fueren, o traducir sus obsesiones, como ocurre con el ensayo o la novela […]. El cine gradualmente se liberará de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen misma, de la anécdota inmediata y concreta, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y sutil como la palabra escrita […]. Lo que interesa en el cine de hoy es la creación de este lenguaje.

El cine en cuanto lenguaje supone una ruptura con la manera teatral y visual tradicional de narrar una historia en una película. En la obra de Bresson, esta creación de un lenguaje para el cine comporta una gran valorización de la palabra. En las dos primeras películas, donde la acción es todavía relativamente dramática y la trama emplea un grupo de personajes,[22] el lenguaje (en sentido literal) aparece en forma de diálogo. Este diálogo llama categóricamente la atención sobre sí. Es un diálogo muy teatral, conciso, aforístico, pausado, literario. Es lo opuesto al diálogo aparentemente improvisado predilecto de los nuevos directores franceses, incluyendo a Godard en *Vivir su vida* y *Una mujer casada*, las más bressonianas de las películas de la nueva ola.

Pero en las últimas cuatro películas, en las que la acción se ha reducido, pasando de lo que acaece al grupo a los devaneos del yo solitario, el diálogo queda desplazado con frecuencia por la narración en primera persona. A veces la narración puede justificarse porque facilita el encadenamiento de las escenas. Pero lo que es más interesante, no suele decirnos nada que no sepamos o estemos a punto de saber. «Duplica» la acción. En este caso, por lo común, recibimos primero la palabra, luego la escena. Por ejemplo, en *Pickpocket*: vemos al héroe escribiendo (y oímos su voz leyendo) sus memorias. Luego vemos el suceso que ha sido ya brevemente descrito.

Pero a veces recibimos primero la escena y luego la explicación, la descripción de lo que acaba de suceder. Por ejemplo, en *Diario de un cura rural* hay una escena en la que el párroco visita angustiado al

vicario de Torcy. Vemos al párroco pedaleando en su bicicleta hasta la puerta del vicario, luego al ama respondiendo (el vicario, evidentemente, no está en casa, pero no oímos la voz del ama), luego la puerta que se cierra y al sacerdote apoyándose en ella. Acto seguido oímos: «Quedé tan desilusionado que tuve que apoyarme contra el quicio». Otro ejemplo: en *Un condenado a muerte se ha escapado* vemos a Fontaine desgarrando la funda de su almohada; luego envolviendo con ella un alambre que ha quitado del somier; luego la voz: «la retorcí con fuerza».

Esta narración «superflua» tiene por objeto puntuar la escena con intervalos. Pone un freno a la partición imaginativa directa del espectador en la acción. Tanto si el orden va del comentario a la escena como si va de la escena al comentario, el efecto es el mismo: tales duplicaciones de la acción detienen e intensifican a un tiempo la secuencia emocional ordinaria.

Adviértase también que en el primer tipo de duplicación —donde oímos lo que va a suceder antes de verlo— hay un deliberado menosprecio de uno de los modos tradicionales de implicación narrativa: el suspense. Una vez más, pensamos en Brecht. Brecht, para eliminar el suspense, anuncia al comienzo de una escena, por medio de pancartas o de un narrador, lo que va a suceder. (Godard adopta esta técnica en *Vivir su vida*.) Bresson hace lo mismo, anteponiendo la narración a la acción. En muchos sentidos, la historia perfecta para Bresson es la de su última película, *El proceso de Juana de Arco*, en la que la trama es perfectamente conocida, preestablecida; las palabras de los actores no son inventadas, son las que se han conservado del juicio real. Idealmente, en las películas de Bresson no habría suspense. Así, en una película en la que el suspense debería normalmente desempeñar un papel considerable, *Un condenado a muerte se ha escapado*, el título, deliberadamente —hasta con poca elegancia—, presenta el resultado: sabemos lo que Fontaine va a hacer.[23] A este respecto, claro está, el filme de Bresson sobre la fuga difiere de la última obra de Jacques Becker, *La evasión*, aunque en otros aspectos la excelente película de Becker deba mucho a *Un condenado a muerte se ha escapado*. (Hay que

decir en favor de Becker que fue la única persona prominente del mundo francés del cine que defendió *Las damas del bosque de Bolonia* cuando se estrenó.)

De este modo, la forma, en las películas de Bresson, es antiteatral, aunque marcadamente lineal. Las escenas son cortas y se suceden sin esfuerzo aparente. En *Diario de un cura rural* habrá una treintena de estas escenas cortas. Este método de construcción de la historia es rigurosamente observado en *El proceso de Juana de Arco*. La película está compuesta de planos medios fijos de personas que conversan; las escenas son la inexorable secuencia de los interrogatorios de Juana. El principio de exclusión de material anecdótico —en *Un condenado a muerte se ha escapado*, por ejemplo, se sabe muy poco sobre las razones de la prisión de Fontaine— aparece aquí llevado al extremo. No hay intermedios de ningún tipo. Termina el interrogatorio; la puerta se cierra tras Juana; la imagen se funde. La llave chirría en la cerradura. Otro interrogatorio: de nuevo el ruido de la puerta al cerrarse; fundido. Es una construcción inexpresiva, que pone un rígido freno a la entrega emocional.

Bresson llegó incluso a rechazar las formas de participación emocional creada en las películas por la expresividad de la actuación. Una vez más, el modo peculiar en que Bresson maneja a los actores, en cuya práctica ha llegado a la conclusión de que es preferible utilizar no profesionales en los principales papeles, nos recuerda a Brecht. Brecht quería que el actor «informara» de un personaje, y no que lo «fuera». Pretendía alejar al actor de su identificación con el papel, como pretendía alejar al espectador de su identificación con los acontecimientos que veía «narrar» sobre el escenario. «El actor —insiste Brecht— debe limitarse a exponer; debe presentar la persona que expone como un extraño. No debe suprimir el elemento "él dijo esto, hizo aquello" en su actuación». Breson, que trabajó en sus últimas cuatro películas con actores no profesionales (en *Los ángeles del pecado* y *Las damas del bosque de Bolonia* utilizó profesionales) parece también perseguir el mismo efecto de distanciamiento. Su idea es que los actores no representen su texto, sino, simplemente, que se limiten a decirlo,

con la menor expresividad posible. (Para conseguir este efecto, Bresson hace ensayar a sus actores durante varios meses antes de comenzar un rodaje.) Los momentos emocionales culminantes son tratados muy elípticamente.

Pero en cada caso la razón es en realidad muy diferente. La razón por la que Brecht rechazaba la actuación refleja su idea de la relación del arte dramático con la inteligencia crítica. Pensaba que la fuerza emocional de la actuación se interpondría en el camino de las ideas representadas en los dramas. (Por lo que vi del trabajo del Berliner Ensemble, hace seis años, sin embargo, no me pareció que la actuación, en cierto modo en tonos apagados, disminuyera la implicación emocional; este efecto lo conseguía la estilizadísima escenificación.) La razón por la que Bresson rechaza la actuación refleja su noción de la pureza del arte mismo. «La actuación es propia del teatro, que es un arte bastardo —ha dicho—. El cine puede ser un verdadero arte porque en él el autor recoge fragmentos de realidad y los dispone de modo tal que su yuxtaposición los transforma». Para Bresson, el cine es un arte total, en el que la actuación perjudica. En una película,

> cada plano es como una palabra, que por sí sola nada significa, o, mejor aún, significa tantas cosas que de hecho es ininteligible. Pero una palabra se transforma dentro de un poema, su significado se precisa y se individualiza por su lugar respecto de las palabras circundantes. Del mismo modo, en el cine, cada plano recibe su significado del contexto, y cada plano modifica el significado del anterior hasta que, con el último plano, se llega a un significado total, imparafraseable. La actuación nada tiene que ver con ello, solo puede importunar. Las películas solo pueden hacerse trascendiendo la voluntad de los que en ellas aparecen; no utilizando lo que hacen, sino lo que son.

En resumen: hay recursos espirituales más allá de la obra, que solo aparecen cuando la obra está finalizada. Imaginamos que Bresson nunca orienta a sus actores hacia una «interpretación» de sus papeles: Claude Laydu, que representa al sacerdote de *Diario de un cura rural*, dijo que, mientras rodaba la película, nunca se le sugirió que intentara representar la santidad, aunque al ver la película se tenga la impresión de que sí. En último término, todo depende del actor, que tiene esta

luminosa presencia o carece de ella. Laydu la tiene, al igual que François Leterrier, el Fontaine de *Un condenado a muerte se ha escapado*. Pero Martin Lassalle, el Michel de *Pickpocket*, transmite algo inexpresivo, a veces evasivo. Con Florence Carrez, en *El proceso de Juana de Arco*, Bresson ha experimentado con el límite de lo inexpresivo. No hay personificación en absoluto; la actriz no hace otra cosa que leer el texto. Podría haber funcionado. Pero no funciona, porque esta actriz posee la menos luminosa de todas las presencias que Bresson haya «utilizado» en sus últimas películas. La debilidad de la última obra de Bresson es, en parte, un defecto en la comunicación de la intensidad por parte de la actriz que representa a Juana, de la cual depende la película.

5

Todas las películas de Bresson tienen un tema común: el significado del confinamiento y de la libertad. La imaginería de la vocación religiosa y la del crimen son utilizadas conjuntamente. Ambas llevan a «la celda».

Todos los argumentos están relacionados con el encarcelamiento y sus consecuencias. *Los ángeles del pecado* transcurre principalmente en el interior de un convento. Thérèse, una expresidiaria que (cosa que la policía ignora) acaba de asesinar al amante que la traicionó, es entregada en manos de las monjas de Bethany. Una joven novicia, que intenta crear una relación especial con Thérèse y, conociendo su secreto, pretende conseguir que se entregue voluntariamente a la policía, es expulsada del convento por insubordinación. Una mañana, la encuentran agonizando en el jardín del convento. Thérèse termina por conmoverse y el último plano nos muestra sus manos tendiéndose a las esposas de la policía… En *Las damas del bosque de Bolonia*, la metáfora del confinamiento es repetida varias veces. Hélène y Jean han sido confinados en su amor; Jean la apremia para que vuelva al mundo ahora que es «libre». Pero Hélène no lo hace y, por contra, se dedica a tender una trampa para él, una trampa que le exige encontrar dos

rehenes (Agnès y su madre) a las que virtualmente encierra en un apartamento, mientras esperan sus órdenes. Como *Los ángeles del pecado*, esta es la historia de la redención de una muchacha perdida. En *Los ángeles del pecado*, Thérèse se libera al aceptar la prisión; en *Las damas del bosque de Bolonia*, Agnès es apresada y luego, arbitrariamente, como por milagro, es perdonada y liberada… En *Diario de un cura rural* el acento se ha desplazado. La joven malvada, Chantal, es mantenida en segundo plano. El drama del confinamiento es el del confinamiento interior del sacerdote, su desesperación, su debilidad, su cuerpo mortal. («Era prisionero de la Santa Agonía.») Es liberado al aceptar su propio absurdo y morir de cáncer de estómago… En *Un condenado a muerte se ha escapado*, que transcurre en una prisión alemana en la Francia ocupada, el confinamiento es representado en su sentido más literal. También lo es la liberación: el héroe triunfa sobre sí mismo (su desesperación, la tentación de la inercia) y escapa. Los obstáculos están encarnados tanto en cosas materiales como en la volubilidad de los seres humanos próximos al héroe solitario. Pero Fontaine se arriesga, confiándose a los dos extranjeros del patio, al comienzo de su encarcelamiento, y su confianza no es defraudada. Y porque se arriesga confiándose al joven colaboracionista que es arrojado a su celda en la víspera misma de su fuga (la alternativa es matar al muchacho), consigue escapar… En *Pickpocket* el héroe es un joven recluso que vive escondido en el lavabo de una habitación, un delincuente de poca monta que, al estilo de Dostoievski, parece implorar el castigo. Solo al final, cuando ha sido capturado y está en la prisión, hablando a través de los barrotes con la muchacha que lo ha amado, es presentado como alguien potencialmente capaz de amar… En *El proceso de Juana de Arco*, una vez más, la totalidad de la película transcurre en prisión. Al igual que en *Diario de un cura rural*, la liberación llega a Juana a través de su horrible muerte; pero el martirio de Juana es mucho menos impresionante que el del sacerdote, porque ella está tan despersonalizada (a diferencia de la Juana de la Falconetti, en la gran película de Dreyer) que no parece preocuparse por la muerte.

La naturaleza del drama es conflictual, y el verdadero drama de los temas de Bresson es el conflicto interior: la lucha contra uno mismo. Y todas las calidades estáticas y formales de sus películas tienden a ese fin. Bresson ha dicho sobre su elección para *Las damas del bosque de Bolonia* de un argumento tan estilizado y artificial, que este le permitió «eliminar cuanto pudiera distraer del drama interior». Y con todo, en esta película y en la anterior, el drama interior es representado en su forma exterior, por fastidiosa y hierática que pueda parecer. *Los ángeles del pecado* y *Las damas del bosque de Bolonia* describen conflictos de voluntades entre los distintos personajes, tanto o más que conflictos interiores.

Solo en las películas posteriores a *Las damas del bosque de Bolonia*, el drama de Bresson ha sido realmente interiorizado. El tema de *Diario de un cura rural* es el conflicto del joven sacerdote consigo mismo: solo secundariamente este conflicto se exterioriza en las relaciones del sacerdote con el vicario de Torcy, con Chantal y con la condesa, madre de Chantal. Esto es aún más evidente en *Un condenado a muerte se ha escapado*, donde el protagonista está literalmente aislado en una celda, luchando contra la desesperación. Soledad y conflicto interior van parejos, aunque de otra manera, en *Pickpocket*, donde el héroe solitario solo logra resistir a la desesperación al precio de resistirse al amor, y se entrega a actos masturbatorios de latrocinio. Pero en la última película, donde sabemos que el drama debería estar desarrollándose, apenas si hay pruebas de ello. El conflicto ha sido virtualmente suprimido; hay que deducirlo. La Juana de Bresson es un autómata de la gracia. Pero por interior que el drama pueda ser, ha de haber drama. Y esto es lo que *El proceso de Juana de Arco* no revela.

Adviértase, no obstante, que el «drama interior» que Bresson pretende describir no significa *psicología*. En términos realistas, las motivaciones de los personajes de Bresson suelen estar ocultas, a veces increíblemente soterradas. En *Pickpocket*, por ejemplo, cuando Michel resume sus dos años en Londres diciendo: «perdí todo mi dinero en juergas y mujeres», simplemente no le creemos. Tampoco resulta más convincente que durante ese tiempo el bueno de Jacques, amigo de

Michel, haya dejado a Jeanne embarazada, dejándolos luego abandonados, a ella y al niño.

La falta de verosimilitud psicológica difícilmente constituye una virtud; y los pasajes narrativos que acabo de citar son, en *Pickpocket*, máculas. Pero lo que en Bresson es central y, a mi entender, axiomático, es su convicción ostensible de que el análisis psicológico es superficial. (Razón: asigna a la acción un significado parafraseable que el verdadero arte trasciende.) Estoy segura de que no pretende que sus personajes sean inverosímiles; pero intenta, creo, hacerlos opacos. Bresson se interesa en las formas de acción espiritual (en la materia, si cabe, antes que en la psicología de las almas). Por qué las personas se comportan como lo hacen es, en último término, incomprensible. (La psicología, precisamente, aspira a comprenderlo.) Sobre todo, la persuasión es inexplicable, imprevisible. El hecho de que el sacerdote consiga llegar a la orgullosa e irreductible condesa (en *Diario de un cura rural*), el hecho de que Jeanne no *consiga* persuadir a Michel (en *Pickpocket*), solo son hechos…, o misterios, si se prefiere.

Semejante física de las almas fue el tema del libro más notable de Simone Weil, *Gravedad y gracia*; y las frases de Simone Weil

> Todos los movimientos naturales del alma están controlados por leyes análogas a las de la gravedad física. La única excepción es la gracia.
>
> La gracia llena espacios vacíos, pero solo puede entrar cuando hay un vacío para recibirla, y es la gracia misma la que permite la creación de un vacío.
>
> La imaginación está en continuo funcionamiento llenando todas las fisuras por las que la gracia pudiera pasar.

proporcionan los tres teoremas básicos de la «antropología» de Bresson. Algunas almas son pesadas; otras, ligeras; algunas están liberadas o son capaces de liberarse; otras, no. Todo cuanto puede hacerse es ser paciente, y lo más vacío posible. En semejante régimen, no hay lugar para la imaginación; mucho menos para ideas y opiniones. El ideal es la neutralidad, la transparencia. Esto es lo que pretende expresar cuando el vicario de Torcy dice al joven sacerdote en *Diario de un cura rural*: «Un sacerdote no tiene opiniones».

Excepto en un sentido en último término irrepresentable, el sacerdote tampoco tiene afectos. En la búsqueda de luz espiritual («gracia») los afectos son una carga espiritual. Así, el sacerdote, en la escena culminante de *Diario de un cura rural*, obliga a la condesa a renunciar a su apasionado duelo por el hijo muerto. El verdadero contacto entre las personas es posible, desde luego; pero no proviene de la voluntad, sino de la gracia, no solicitada. De ahí que en las películas de Bresson la solidaridad humana esté representada solo a cierta distancia, como ocurre entre el sacerdote y el vicario de Torcy en *Diario de un cura rural*, o entre Fontaine y los otros prisioneros en *Un condenado a muerte se ha escapado*. El verdadero encuentro de las personas en una relación amorosa puede ser declarado, pregonado, por así decir, ante nuestros ojos, como cuando Jean exclama: «¡Quédate, te amo!» a la moribunda Agnès, en *Las damas del bosque de Bolonia*; o como cuando Fontaine rodea con su brazo los hombros de Jost, en *Un condenado a muerte se ha escapado*; o cuando Michel, en *Pickpocket*, dice a Jeanne a través de los barrotes de la prisión, «¡Cuánto tiempo he tardado en ir a ti!». Pero no vemos el amor vivido. En el momento en que se lo declara, la película termina.

En *Un condenado a muerte se ha escapado*, el hombre mayor de la celda contigua pregunta quejumbrosamente al protagonista: «¿Por qué luchas?». Fontaine responde: «Por luchar. Por luchar contra mí mismo». La verdadera lucha contra uno mismo es lucha contra la propia perpendicularidad, la propia gravedad. Y el instrumento de esta lucha es la idea de trabajo, un proyecto, una tarea. En *Los ángeles del pecado*, es el proyecto de Anne-Marie de «salvar» a Thérèse. En *Las damas del bosque de Bolonia*, es el plan de venganza de Hélène. Estas tareas están presentadas en forma tradicional: remitiéndonos constantemente a la intención del personaje que las lleva a cabo, más que descomponiéndolas en actos diferenciados de comportamiento. En *Diario de un cura rural* (que, en este aspecto, es de transición), las imágenes más impresionantes no son las del sacerdote en su papel, luchando por las almas de sus feligreses, sino las del sacerdote en sus momentos domésticos: yendo en bicicleta, quitándose la ropa,

comiendo pan, andando. En las dos siguientes películas, el trabajo se ha disuelto en la idea de un infinito-sobrellevar-el-dolor. El proyecto se ha hecho totalmente concreto, encarnado y al mismo tiempo más impersonal. En *Un condenado a muerte se ha escapado*, las escenas más fuertes son las que nos muestran al héroe absorto en sus faenas: Fontaine rascando la puerta con una cuchara, Fontaine barriendo las briznas de madera que han caído al suelo en un diminuto montón con una sola paja extraída de su escoba. («Un mes de paciente trabajo: mi puerta se abrió.») En *Pickpocket*, el centro emocional de la película es el momento en que Michel, sin pronunciar palabra, imperturbablemente, guiado por un ratero profesional, es iniciado en el verdadero arte de lo que entonces solo ha practicado intermitentemente: se hacen demostraciones de gestos difíciles, se pone en evidencia la necesidad de repetición y rutina. Largas secuencias de *Un condenado a muerte se ha escapado* y *Pickpocket* son silentes; tratan de las bellezas de la personalidad desdibujada por un proyecto. El rostro se ve apacible, mientras otras partes del cuerpo, representadas como humildes servidoras de los proyectos, se tornan expresivas, transfiguradas. Recordamos a Thérèse besando el blanco pie de la difunta Anne-Marie al final de *Los ángeles del pecado*; los pies desnudos de los monjes recorriendo el pasillo de piedra en la escena inicial de *El proceso de Juana de Arco*. Recordamos las largas manos de Fontaine en sus interminables faenas de *Un condenado a muerte se ha escapado*, el ballet de ágiles manos de ladrón de *Pickpocket*.

A través del «proyecto» —exactamente lo contrario de «imaginación»— percibimos la gravedad que agobia al espíritu. Aun *Las damas del bosque de Bolonia*, cuya historia parece especialmente antibressoniana, descansa sobre este contraste entre proyecto y gravedad (o inmovilidad). Hélène tiene un proyecto: vengarse de Jean. Pero al mismo tiempo está inmovilizada por el sufrimiento y la sed de venganza. Solo en *El proceso de Juana de Arco*, el más bressoniano de los argumentos, este contraste (en detrimento de la película) está sin explotar. Juana no tiene proyecto. O, si puede llamarse proyecto a su martirio, tan solo se nos informa de este: no somos cómplices de su

desarrollo ni de su consumación. Juana *aparece* pasiva. Aunque solo fuera porque Jeanne no se nos muestra en su soledad, sola en su celda, la última película de Bresson parece, al lado de las otras, adialéctica.

6

Jean Cocteau ha dicho (*Cocteau y el Cine*. Conversación recogida por André Fraigneau, 1951) que las mentes y las almas actualmente «viven sin una sintaxis, es decir, sin un sistema moral. Este sistema moral nada tiene que ver con la moralidad propiamente dicha, y debería ser edificado por cada uno de nosotros como un estilo interno, sin el cual ningún estilo externo sería posible». Las películas de Cocteau pueden ser entendidas como retratos de esta interioridad, que es la verdadera moralidad; lo mismo ocurre con las de Bresson. Ambos, en sus películas, están interesados en describir el estilo espiritual. Esta semejanza no es del todo evidente porque Cocteau concibe el estilo espiritual estéticamente, mientras que Bresson, en al menos tres de sus películas (*Los ángeles del pecado*, *Diario de un cura rural* y *El proceso de Juana de Arco*), parece comprometido con un punto de vista explícitamente religioso. Pero la diferencia no es tan grande como parece. El catolicismo de Bresson, más que una «postura» declarada, es un lenguaje para expresar una cierta visión de la acción humana. (Por contraste, compárense la piedad directa de *Francisco, juglar de Dios* de Rosellini y el complejo debate sobre la fe expuesto en *Léon Morin, sacerdote*, de Melville.) La prueba de esto es que Bresson es capaz de decir lo mismo sin catolicismo, en sus otras tres películas. De hecho, la película más lograda de todas las de Bresson —*Un condenado a muerte se ha escapado*— es una película que, pese a tener en sus segundos planos un sacerdote inteligente y sensible (uno de los prisioneros), deja de lado la manera religiosa de plantear el problema. La vocación religiosa proporciona un marco para las ideas sobre la gravedad, la lucidez y el martirio. Pero los temas drásticamente seculares del crimen, la venganza del amor traicionado y la prisión solitaria facilitan

también los mismos temas.

Bresson se asemeja más a Cocteau de lo que parece: un Cocteau ascético, un Cocteau que se niega a la sensualidad, un Cocteau sin poesía. La finalidad es la misma: construir una imagen del estilo espiritual. La sensibilidad de uno y otro, ni que decir tiene, es enteramente diferente. La de Cocteau es un claro ejemplo de esa sensibilidad homosexual que es una de las principales tradiciones del arte moderno: romántica y graciosa a un tiempo, lánguidamente inclinada a la belleza física y sin embargo revistiéndose siempre de elegancia y artificio. La sensibilidad de Bresson es antirromántica y solemne, comprometida a evitar los fáciles deleites de la belleza física y el artificio, en nombre de un deleite más permanente, más edificante, más sincero.

En la evolución de esta sensibilidad, los medios cinematográficos de Bresson se hacen más y más castos. En sus dos primeras películas, con fotografía de Philippe Agostini, se subrayan los efectos visuales de un modo en que no se hace en las otras cuatro. La primerísima película de Bresson, *Los ángeles del pecado*, es más convencionalmente hermosa que ninguna de las siguientes. Y en *Las damas del bosque de Bolonia*, cuya belleza es más apagada, hay líricos movimientos de cámara, como el plano que sigue a Hélène corriendo escaleras abajo para llegar al mismo tiempo que Jean, que baja en ascensor, y cortes sorprendentes, como el que va de Hélène sola en su dormitorio, tendida en el lecho, diciendo: «Me vengaré», al primer plano de Agnès, en una sala de fiestas abarrotada, con medias de malla, tirantes y sombrero de copa, en las contorsiones de una danza sensual. Los contrastes de blanco y negro se suceden uno a otro con gran lentitud. En *Los ángeles del pecado*, la oscuridad de la escena de la prisión es sustituida por la blancura del muro del convento y de los hábitos de las monjas. En *Las damas del bosque de Bolonia*, los contrastes los dan los ropajes, más aún que los interiores. Hélène lleva siempre vestidos largos de terciopelo negro, sea cual fuere la ocasión. Agnès tiene tres trajes: el escotado conjunto negro de baile en que aparece la primera vez, la gabardina clara que lleva durante la mayor parte de la película, y el traje blanco

de novia del final… Las cuatro últimas películas, fotografiadas por L. H. Burel, son visualmente mucho menos llamativas, menos elegantes. La fotografía es casi de tono difuso. Se evitan los agudos contrastes, como entre blanco y negro. (Es casi imposible imaginar una película de Bresson en color.) En *Diario de un cura rural*, por ejemplo, no destaca de un modo especial la negrura del hábito del sacerdote. Advertimos con dificultad la camisa manchada de sangre y los sucios pantalones que Fontaine lleva durante toda la proyección de *Un condenado a muerte se ha escapado*, o los trajes pardos que Michel lleva en *Pickpocket*. Vestidos e interiores son lo más neutrales, inexpresivos y funcionales posible.

En sus últimas películas, Bresson, además de rechazar los aspectos visuales, renuncia también a «lo hermoso». Ninguno de sus actores no profesionales es atractivo en un sentido externo. La primera impresión que producen Claude Laydu (el sacerdote de *Diario de un cura rural*), François Leterrier (Fontaine en *Un condenado a muerte se ha escapado*), Martin Lasalle (Michel en *Pickpocket*) y Florence Carrez (Juana en *El proceso de Juana de Arco*) es de extrema sencillez. Luego, en un punto u otro, comenzamos a percibir en el rostro una sorprendente belleza. La transformación es más profunda y satisfactoria en François Leterrier en su papel de Fontaine. Aquí radica una importante diferencia entre las películas de Cocteau y las de Bresson, una diferencia que revela el lugar privilegiado de *Las damas del bosque de Bolonia* en la obra de Bresson; porque esta película (para la que Cocteau escribió el diálogo) es, en este respecto, muy del tipo Cocteau. María Casares, una demoníaca Hélène vestida de negro, es, visual y emocionalmente, una exacta reproducción de su brillante personificación en *Orfeo* de Cocteau (1950). Este salvaje personaje, un personaje con una «motivación» que permanece constante a lo largo del relato, difiere en mucho del tratamiento del personaje típico de Bresson, de *Diario de un cura rural*, *Un condenado a muerte se ha escapado* y *Pickpocket*. En el curso de cada una de estas tres películas hay una revelación subliminal: un rostro que al principio nos parece común se nos revela hermoso; un personaje que al principio parece opaco se hace singular e inexplicablemente transparente. Pero en las películas de Cocteau —y en *Las damas del*

bosque de Bolonia— no se revela el personaje ni la belleza. Están allí para ser asumidos, transpuestos en el drama.

Mientras el estilo espiritual de los héroes de Cocteau (representados habitualmente por Jean Marais) tiende al narcisismo, el estilo espiritual de los héroes de Bresson es una variedad u otra de conciencia no-egótica. (Y esa es la función del proyecto en las películas de Bresson: absorbe unas energías que, de otro modo, se consagrarían al yo. Desdibuja la personalidad, entendiendo por personalidad lo propio de cada ser humano, el límite en cuyo interior estamos encerrados.) La conciencia del yo no es otra cosa que la «gravedad» que agobia al espíritu; la superación de la conciencia del yo es la «gracia» o iluminación espiritual. El cenit de las películas de Cocteau es un movimiento voluptuoso: un perderse en el amor *(Orfeo)* o en la muerte *(El águila de dos cabezas, El eterno retorno)* o en una sublimación *(La bella y la bestia)*. Con excepción de *Las damas del bosque de Bolonia* (con esa su fascinante imagen, tomada en vertical, de Jean inclinándose sobre Agnès, que yace en el suelo como un enorme pájaro blanco), el final de las películas de Bresson es contravoluptuoso, reservado.

Mientras el arte de Cocteau está irresistiblemente sumergido en la lógica de los sueños y en la verdad de la invención por encima de la verdad de la «vida real», el arte de Bresson se aparta cada vez más de lo narrativo y se orienta hacia lo documental. *Diario de un cura rural* es una ficción extraída de la soberbia novela del mismo título de Georges Bernanos. Pero la forma de «journal» permite a Bresson relatar la ficción de un modo casi documental. La película comienza con un plano de un cuaderno y una mano que escribe en él, mientras una voz en *off* lee lo que ha sido escrito. Muchas escenas se inician con el sacerdote escribiendo en su diario. La película termina con una carta de un amigo del sacerdote en que se notifica la muerte de este al vicario de Torcy. (Oímos las palabras mientras toda la pantalla es ocupada por la silueta de una cruz.) Antes de que comience *Un condenado a muerte se ha escapado*, leemos en la pantalla las palabras: «Esta historia sucedió en la realidad. La he contado sin embellecerla», y luego: «Lyon, 1943». (Bresson tuvo siempre presente el original de Fontaine mientras se

rodaba la película para verificar su exactitud.) *Pickpocket*, otra ficción, es narrada —en parte— en forma de diario. Bresson reincidió en lo documental en *El proceso de Juana de Arco*, esta vez con el mayor rigor. Incluso la música, que ayudó a crear una atmósfera en las primeras películas, ha sido descartada. El uso de la *Misa en Re menor* de Mozart en *Un condenado a muerte se ha escapado*, o de Lully en *Pickpocket*, es particularmente brillante, pero todo lo que de música subsiste en *El proceso de Juana de Arco* es el batir del tambor al principio de la película.

La intención de Bresson apunta a insistir en la irrefutabilidad de lo que presenta. Nada acaece por azar; no hay alternativas, ni fantasía; todo es inexorable. Cuanto no sea necesario, cuanto sea meramente anecdótico o decorativo, debe desecharse. A diferencia de Cocteau, Bresson desea recortar —más que potenciar—, los recursos dramáticos y visuales del cine. (En esto, Bresson nos recuerda una vez más a Ozu, que a lo largo de sus treinta años de cine renunció a la cámara móvil, a la disolución, al fundido.) Cierto es que Bresson, en su última película, la más ascética de todas, parece haber desechado demasiado, haber refinado en exceso su concepción. Pero una concepción tan ambiciosa como la suya no puede evitar el extremismo, y los «defectos» de Bresson son más valiosos que los éxitos de la mayoría de los directores. Para Bresson, el arte es el descubrimiento de lo necesario, de esto, y nada más. La fuerza de las seis películas de Bresson radica en el hecho de que su pureza y minuciosidad no son solo una declaración sobre los recursos del cine, al modo en que la pintura moderna es fundamentalmente un comentario pintado sobre la pintura. Hay al mismo tiempo una idea sobre la vida, sobre lo que Cocteau llamó «estilo interior», sobre el modo más serio de ser humano.

GODARD

> Quizá sea cierto que hay que elegir entre la ética y la estética, pero no es menos cierto que, cualquiera que sea la opción que se elija, siempre encontraremos la otra al final del camino. Porque la definición misma de la condición humana debe estar en la puesta en escena propiamente dicha.

En los últimos años la obra de Godard ha sido discutida con más vehemencia que la de cualquier otro cineasta contemporáneo. Aunque existen suficientes razones para catalogarlo como el mejor director, aparte de Bresson, que trabaja activamente en la cinematografía actual, todavía es común que las personas inteligentes se sientan irritadas y frustradas por sus películas, incluso hasta el punto de encontrarlas insoportables. Las películas de Godard aún no han sido elevadas a la categoría de clásicos u obras maestras, como las mejores de Eisenstein, Griffith, Gance, Dreyer, Lang, Pabst, Renoir, Vigo, Welles y otros; ni como *La aventura* y *Jules y Jim*, para tomar ejemplos más recientes. O sea, que sus películas todavía no están embalsamadas, ni son inmortales ni inequívocamente (y meramente) «bellas». Conservan su capacidad juvenil de ofender, de parecer feas», irresponsables, frívolas, presuntuosas, vacías. Los cineastas y espectadores siguen aprendiendo de las películas de Godard y lidiando con ellas.

Mientras tanto, Godard (en parte gracias a que lanza una nueva película cada pocos meses) se las ingenia para adelantarse ágilmente a la embestida inexorable de la canonización cultural, abultando viejos problemas o complicando viejas soluciones, y ofendiendo a un número de admiradores veteranos que casi equivale al de los nuevos que conquista. Su decimotercera película, *Dos o tres cosas que yo sé de ella*

(1966), es quizá la más austera y difícil de todas las que ha dirigido. La decimocuarta, *La china* (1967), se estrenó en París el verano pasado y en setiembre obtuvo el Primer Premio Especial del Jurado en el Festival de Venecia, pero Godard no viajó desde París para aceptarlo (era su primer premio en un festival importante) porque acababa de iniciar el rodaje de su película siguiente, *Week-end*, que se estaba proyectando en París en enero de este año.

Hasta ahora, ha completado y estrenado quince películas, la primera de las cuales fue la famosa *Al final de la escapada* de 1959. Las siguientes fueron, por orden cronológico:

El soldadito (1960)
Una mujer es una mujer (1961)
Vivir su vida (1962)
Los carabineros (1963)
El desprecio (1963)
Banda aparte (1964)
Una mujer casada (1964)
Lemmy contra Alphaville (1965)
Pierrot el loco (1965)
Masculino, femenino (1966)
Made in U. S. A. (1966)

más las tres últimas que ya he mencionado. Además, entre 1954 y 1958 filmó cinco cortometrajes, los más interesantes de los cuales fueron los dos de 1958: *Charlotte y su Jules* y *Una historia de agua*. A esto hay que sumar siete episodios: el primero, *La pereza*, formaba parte de *Los siete pecados capitales* (1961); los tres más recientes los filmó en 1967: *Anticipación*, en *El oficio más viejo del mundo*; un fragmento de *Lejos del Vietnam*, película colectiva montada por Chris Marker; y un episodio de *Evangelio 70*, aún sin estrenar y producida en Italia. Si se piensa que Godard nació en 1930 y que dirigió todas sus películas en el ámbito de la industria del cine comercial, resulta que su producción es asombrosamente prolífica. Lamentablemente, muchas de sus películas

no se han estrenado en Estados Unidos (entre las que más se echan de menos: *Pierrot el loco* y *Dos o tres cosas*), o nunca han sido distribuidas en el circuito de arte y ensayo (como *El soldadito* y *Los carabineros*) o apenas han sido proyectadas fugaz y simbólicamente solo en la ciudad de Nueva York. Aunque, desde luego, no todas las películas son igualmente buenas, estas lagunas se notan. La obra de Godard —a diferencia de la obra de la mayoría de los directores de cine, cuya evolución artística es mucho menos personal y experimental— merece, o más bien exige, que se la vea íntegramente. Uno de los aspectos más modernos del arte de Godard consiste en que el valor final de cada una de sus películas procede del lugar que ocupa en una empresa de más envergadura, en la labor de toda una vida. Cada película es, en cierto sentido, un fragmento que, en razón de la continuidad estilística de la obra de Godard, arroja luz sobre los otros.

En verdad, prácticamente ningún otro director, con excepción de Bresson, puede competir con el historial de Godard en el sentido de haber filmado solo películas que llevan el sello inconfundible e insobornable de su autor. (Compárese a Godard en este contexto con dos de sus contemporáneos más talentosos: Resnais, quien, después de haber dirigido la sublime *Muriel*, fue capaz de rebajarse a la altura de *La guerra ha terminado*, y Truffaut, que pudo rematar *Jules y Jim* con *La piel suave*, cuando en ambos casos solo se trataba del cuarto largometraje de cada uno de estos directores.) El hecho de que Godard sea incuestionablemente el director más influyente de su generación se debe sin duda, en gran parte, a que se mostró incapaz de adulterar su propia sensibilidad, sin dejar de ser por ello evidentemente imprevisible. El espectador va a ver una nueva película de Bresson con la casi certeza de que se encontrará con una obra maestra. Y va a ver la última de Godard preparado para encontrarse con algo simultáneamente acabado y caótico, «una obra en desarrollo» que se resiste a la admiración fácil. Las cualidades que convierten a Godard, a diferencia de Bresson, en un héroe cultural (y en uno de los artistas más eximios de esta época, como Bresson) son precisamente sus energías ingentes, su obvia predisposición a asumir riesgos, el singular

individualismo con que domina un arte corporativo y drásticamente comercializado.

Pero Godard no es solo un iconoclasta inteligente. Es un «destructor» deliberado del cine, no el primero que ha conocido este arte, pero sí, por cierto, el más tenaz, prolífico y oportuno. Su actitud respecto de las reglas consagradas de la técnica cinematográfica como el corte discreto, la coherencia del punto de vista y la claridad argumental, es comparable a la actitud de repudio de Schoenberg respecto del lenguaje tonal que predominaba en la música alrededor de 1910 cuando él entró en su período atonal, o a la actitud de desafío que adoptaron los cubistas frente a reglas sacralizadas de la pintura tales como la figuración realista y el espacio pictórico tridimensional.

Los grandes héroes culturales de nuestra época han compartido dos cualidades: todos han sido ascéticos en algún sentido ejemplar, y también han sido grandes destructores. Este perfil común ha permitido que se materializaran dos actitudes distintas, pero igualmente acuciantes, frente a la «cultura» misma. Algunos —como Duchamp, Wittgenstein y Cage— identifican su arte y pensamiento con una actitud desdeñosa respecto de la cultura oficial y el pasado, o por lo menos sustentan una posición irónica de ignorancia o incomprensión. Otros —como Joyce, Picasso, Stravinsky y Godard— exhiben una hipertrofia del apetito por la cultura (aunque a menudo su avidez es mayor por los detritos culturales que por los logros consagrados en los museos); y hurgan en los basureros de la cultura, al mismo tiempo que proclaman que nada es ajeno a su arte.

Del apetito cultural en esta escala nace la creación de obras que pertenecen a la categoría de los epítomes subjetivos: despreocupadamente enciclopédicas, antológicas, formal y temáticamente eclécticas, y marcadas por la impronta de una rápida rotación de estilos y formas. Así, una de las características más notables de la obra de Godard consiste en sus audaces esfuerzos de hibridación. Las mezclas despreocupadas de tonalidades, temas y técnicas narrativas que practica Godard sugieren algo parecido a la amalgama de Brecht y Robbe-Grillet, Gene Kelly y Francis Ponge, Gertrude Stein y David

Riesman, Orwell y Robert Rauschenberg, Boulez y Raymond Chandler, Hegel y el rock and roll. En su obra se acoplan libremente técnicas tomadas de la literatura, el teatro, la pintura y la televisión, junto con alusiones ingeniosas e impertinentes a la historia del mismísimo cine. A menudo los elementos parecen contradictorios, como cuando (en películas recientes) se combina lo que Richard Roud llama «un método narrativo de fragmentación/collage»,[24] extraído de la pintura y la poesía avanzadas, con la estética desnuda, escudriñadora y neorrealista de la televisión (por ejemplo, las entrevistas, filmadas en primer plano frontal y plano medio, en *Una mujer casada, Masculino, femenino* y *Dos o tres cosas*); o cuando Godard utiliza composiciones visuales muy estilizadas (por ejemplo, los azules y rojos reiterativos en *Una mujer es una mujer*, *El desprecio*, *Pierrot el loco*, *La china* y *Week-end*) al mismo tiempo que parece ansioso por subrayar el aire de improvisación y por emprender una búsqueda incansable de las manifestaciones «naturales» de la personalidad que se desarrollan frente al ojo insobornable de la cámara. Pero aunque por principio todas estas fusiones sean chocantes, los resultados que obtiene Godard desembocan en algo armonioso, plástica y éticamente seductor, y reconfortante desde el punto de vista emocional.

El aspecto conscientemente reflexivo de las películas de Godard es la clave de sus energías. Su obra constituye una meditación formidable sobre las posibilidades del cine, lo cual ratifica lo que ya he alegado, o sea, que ingresa en la historia del cine como su primera figura premeditadamente destructora. Dicho en otros términos, se puede observar que Godard es probablemente el primer director de gran envergadura que se dedica al cine en el ámbito de la producción comercial con un propósito explícitamente crítico. «Sigo siendo tan crítico como lo era en la época de *Cahiers du Cinéma*», ha afirmado. (Godard escribió con regularidad para esa revista entre 1956 y 1959, y aún colabora esporádicamente en ella.) «La única diferencia estriba en que en lugar de escribir críticas, ahora las filmo». En otro contexto, describe *El soldadito* como «autocrítica», y esta palabra también se aplica a todas las películas de Godard.

Pero el hecho de que las películas de Godard hablen en primera persona, y contengan reflexiones esmeradas y a menudo humorísticas sobre el cine como medio, no refleja un capricho personal sino el desarrollo de una tendencia consolidada de las artes a volverse más conscientes de sí, más referidas a sí mismas. Las películas de Godard, como todo conjunto de obras importantes ceñidas a los cánones de la cultura moderna, son sencillamente lo que son y también son acontecimientos que empujan a su público a reconsiderar el sentido y la magnitud del arte que representan: no son solo obras de arte, sino actividades metaartísticas encaminadas a recomponer la sensibilidad total del público. Lejos de deplorar esta tendencia, pienso que el futuro más prometedor del cine como arte coincide con esta orientación. Pero las condiciones en que el cine perdura como arte serio hacia las postrimerías del siglo XX, aumentando su preocupación por sí mismo y su espíritu crítico, sigue permitiendo una vasta gama de variaciones. El método de Godard está muy alejado de las estructuras solemnes, exquisitamente conscientes y autodestructivas de *Persona*, la gran película de Bergman. Los procedimientos de Godard son mucho más festivos, juguetones, a menudo ingeniosos, unas veces impertinentes y otras solo cándidos. Como cualquier polemista experto (cosa que Bergman no es), Godard tiene el coraje de simplificarse a sí mismo. Esta cualidad simplificadora que se manifiesta en muchas obras de Godard es tanto una suerte de generosidad para con su público como una agresión contra este. Y, en parte, no es más que el excedente de una sensibilidad inagotablemente vivaz.

La actitud que Godard introduce en el medio cinematográfico recibe a menudo la denominación despectiva de «literaria». Generalmente, esta imputación da a entender —como cuando Satie fue acusado de componer música literaria o Magritte de pintar cuadros literarios— que el autor se preocupa por las ideas, por la conceptualización, a expensas de la integridad sensual y de la fuerza emocional de la obra, o en términos más amplios, que tiene el hábito (una suerte de mal gusto, según se supone) de violar la unidad esencial de una forma determinada de arte mediante la introducción en ella de elementos

ajenos. Es innegable que Godard se ha consagrado valerosamente a la empresa de representar o encarnar ideas abstractas como ningún cineasta lo ha hecho antes que él. En varias películas incluso intervienen intelectuales invitados: un personaje de ficción tropieza con un filósofo de carne y hueso (la heroína de *Vivir su vida* interroga en un café a Brice Parain sobre el lenguaje y la sinceridad; en *La china*, la joven maoísta discute en un tren con Francis Jeanson sobre la ética del terrorismo); un crítico y cineasta recita un monólogo especulativo (Roger Leenhardt, vehemente y comprometedor, sobre la inteligencia, en *Una mujer casada*); un veterano portentoso de la historia del cine tiene la oportunidad de reinventar su imagen personal un poco empañada (Fritz Lang interpretándose a sí mismo, una figura del coro meditando sobre poesía alemana, Homero, el cine y la integridad moral, en *El desprecio*). Por su parte, muchos de los personajes de Godard musitan aforismos para sus adentros o entablan discusiones con sus amigos sobre temas como la diferencia entre la derecha y la izquierda, la naturaleza del cine, el misterio del lenguaje y el vacío espiritual que se oculta tras las satisfacciones de la sociedad de consumo. Además, las películas de Godard no solo están pletóricas de ideas, sino que muchos de sus personajes tienen una ostensible cultura literaria. En verdad, a juzgar por las múltiples referencias a libros, menciones de nombres de escritores, y citas y extractos más largos de textos literarios que aparecen en sus películas, Godard parece estar empeñado en una interminable competencia con el hecho mismo de la literatura, competencia que él intenta resolver mediante la incorporación de la literatura y las identidades literarias a sus películas. Y, aparte del uso original que hace de ella como objeto cinematográfico, Godard se interesa por la literatura como modelo para el cine y como medio para revitalizarlo y crearle alternativas. La relación entre el cine y la literatura es un tema que aflora reiteradamente en las entrevistas que concede y en sus propios escritos críticos. Una de las diferencias que subraya Godard consiste en que la literatura existe «como arte desde el principio», pero el cine no. Sin embargo, también observa una fuerte semejanza entre los dos artes: que

«nosotros, los novelistas y los cineastas, estamos condenados a analizar el mundo, lo real; no así los pintores y los músicos».

Al encarar el cine como algo que es sobre todo un ejercicio de la inteligencia, Godard descarta cualquier distinción tajante entre inteligencia «literaria» y «visual» (o cinematográfica). Si la película es, según la definición lacónica de Godard, el «análisis» de algo «mediante imágenes y sonidos», no es en modo alguno incongruente convertir la literatura en sujeto del análisis cinematográfico. Aunque este tipo de material pueda parecer ajeno al cine, por lo menos cuando aparece con tamaña profusión, Godard argumentaría indudablemente que los libros y otros vehículos de la conciencia cultural forman parte del mundo, y por tanto pertenecen al ámbito del cine. En verdad, al poner en el mismo plano el hecho de que las personas leen, piensan y van seriamente al cine, y el hecho de que lloran, corren y hacen el amor, Godard ha descubierto una nueva veta de lirismo y patetismo para el cine: en el espíritu libresco, en la auténtica pasión cultural, en la inexperiencia intelectual, en la desgracia de alguien que se estrangula con sus propios pensamientos. (La secuencia de doce minutos en *Los carabineros* en que los soldados desempaquetan sus trofeos fotográficos es un ejemplo de la forma original en que Godard aborda un tema más familiar: la poesía del analfabetismo zafio.) Lo que quiere demostrar es que ningún material es, por naturaleza, imposible de asimilar. Pero lo que hace falta es que la literatura se transforme realmente en material, como todo lo demás. Solo se pueden suministrar extractos literarios, fragmentos de literatura. Para que el cine pueda absorberla, la literatura debe ser desmantelada o dividida en unidades irregulares; entonces Godard puede apoderarse de una porción del «contenido» intelectual de cualquier libro (de ficción o no ficción); escoger del acervo público de la cultura cualquier tono de voz discordante (noble o vulgar); invocar en un instante cualquier diagnóstico del malestar contemporáneo que sea pertinente, por el tema, para su narración, aunque no sea coherente con la capacidad psicológica o la competencia mental de los personajes, ya demostrada.

Así, en la medida en que las películas de Godard son «literarias» en

determinado sentido, resulta evidente que su alianza con la literatura descansa sobre intereses muy distintos de los que vincularon a los anteriores cineastas experimentales a los textos avanzados de su tiempo. Si Godard envidia la literatura, no es tanto por las innovaciones formales que se registraron en el siglo XX como por la cantidad ingente de ideas explícitas que se acomodan dentro de las formas literarias en prosa. Cualesquiera que sean los aportes que Godard pueda haber extraído de la lectura de Faulkner, Beckett o Maiakovski para practicar innovaciones formales en el cine, el hecho de introducir en sus películas un marcado gusto literario (¿propio?) le sirve sobre todo como medio para asumir una voz más pública o para elaborar enunciados más generales. En tanto que el cine vanguardista ha sido por tradición esencialmente «poético» (películas como las que filmaron los surrealistas en los años veinte y treinta, inspiradas por la emancipación de la poesía moderna respecto de la narración argumental y del discurso secuencial para pasar a la presentación directa y a la asociación sensual y polivalente de ideas e imágenes), Godard ha creado un cine primordialmente antipoético, entre cuyos principales modelos literarios se cuenta el ensayo en prosa. Godard ha llegado a decir: «Me considero un ensayista. Escribo ensayos con forma de novelas, o novelas con forma de ensayos».

Obsérvese que aquí Godard ha hecho a la novela intercambiable con el cine, lo cual es hasta cierto punto correcto, porque es la tradición de la novela la que más influye sobre el cine, y porque lo que estimula a Godard es el ejemplo de aquello en que últimamente se ha convertido la novela.[25] «Se me ha ocurrido una idea para una novela», murmura el protagonista de *Pierrot el loco* en determinado momento, casi burlándose de sí mismo al imitar la voz trémula de Michel Simon. «No se trata de escribir la vida de un hombre, sino solo la vida, la vida misma. Lo que hay entre las personas, el espacio […] los sonidos y colores […]. Debe de existir una manera de lograrlo; Joyce lo intentó, pero uno debe, debe ser capaz […] de hacerlo mejor». Por supuesto, Godard habla aquí en su propio nombre, como director, y parece confiar en que el cine podrá lograr lo que la literatura no logra,

incapacidad esta de la literatura que se debe en parte a la situación crítica menos favorable en que se coloca cada obra literaria importante. He dicho que la obra de Godard pretende destruir los viejos convencionalismos cinematográficos. Pero esta tarea de demolición la ejecuta con el entusiasmo de alguien que explota una forma artística considerada joven, que está en el umbral de su mayor desarrollo y no en sus postrimerías. Godard interpreta la destrucción de las antiguas normas como un esfuerzo constructivo, lo cual contrasta con la opinión vigente sobre el destino actual de la literatura. Como ha escrito Godard: «Los críticos literarios elogian a menudo obras como *Ulises* o *Fin de partida* porque agotan un determinado género, porque cierran las puertas tras él. Pero en cine siempre elogiamos las obras que abren puertas».

La relación con los modelos que suministra la literatura arroja luz sobre un tramo importante de la historia del cine. El cine, protegido y al mismo tiempo subestimado en virtud de su doble condición de entretenimiento de masas y forma artística, continúa siendo el último bastión de los valores de la novela y el teatro decimonónicos, incluso para muchas de las personas a las que les han parecido accesibles y agradables posnovelas tales como *Ulises*, *Entre actos*, *El innombrable*, *El almuerzo desnudo* y *Pálido fuego*, y los dramas corrosivamente desdramatizados de Beckett, Pinter y los happenings. Por tanto, la crítica habitual enfilada contra Godard sostiene que sus argumentos carecen de dramatismo y son arbitrarios, a menudo sencillamente incoherentes; y que generalmente sus películas son frías desde el punto de vista emocional, estáticas si se exceptúa una superficie ajetreada por movimientos absurdos, recargadas de ideas desprovistas de dramatismo, e innecesariamente oscuras. Lo que sus detractores no entienden, desde luego, es que Godard no desea hacer lo que ellos le reprochan que no hace. Así, el público interpretó al principio los cortes bruscos de *Al final de la escapada* como una señal de inexperiencia, o como una burla perversa de las reglas axiomáticas de la técnica

cinematográfica. Pero en realidad, lo que parecía ser una detención involuntaria de la cámara durante pocos segundos en el curso de una toma y una reanudación posterior del rodaje, era un efecto que Godard obtenía deliberadamente en la mesa de cortes mediante el cercenamiento de tramos de una toma perfectamente continua. (Sin embargo, si hoy viéramos la misma película, los cortes que antes resultaban molestos y las extravagancias de la cámara manual pasarían casi inadvertidos, porque actualmente todo el mundo imita estas técnicas.) No menos deliberado es el desprecio de Godard por los convencionalismos formales de la narración cinematográfica que se inspiran en la novela decimonónica: hechos que se suceden siguiendo la concatenación de causa y efecto, escenas culminantes, desenlaces lógicos. Hace varios años, en el Festival de Cine de Cannes, Godard entabló una discusión con Georges Franju, uno de los cineastas veteranos más talentosos y personales de Francia. «Pero seguramente, monsieur Godard —se cuenta que dijo el exasperado Franju—, usted admitirá por lo menos que es necesario que sus películas tengan principio, nudo y desenlace». «Desde luego —respondió Godard—. Pero no necesariamente en ese orden».

La despreocupación de Godard me parece muy justa. Porque lo que sorprende de veras es que durante bastante tiempo los directores de cine no hayan explotado el hecho de que todo lo que se «muestra» (y escucha) en la experiencia cinematográfica está implacablemente presente, para independizarse en mayor medida de las que son esencialmente concepciones novelísticas de la narrativa. Pero, como he indicado, hasta ahora la única alternativa que se entendía correctamente era la de romper por completo con las estructuras formales de la ficción en prosa, la de prescindir totalmente de la «historia» y los «personajes». Esta alternativa, puesta en práctica únicamente fuera del cine comercial, desembocó en las películas «abstractas» o «poéticas» fundadas sobre la asociación de imágenes. Por el contrario, el método de Godard sigue siendo narrativo, aunque esté divorciado de la literalidad y de la dependencia respecto de la explicación psicológica que la mayoría de las personas asocian con la

novela seria. Para muchos espectadores, las películas de Godard son más enigmáticas que las francamente «poéticas» o «abstractas» de la vanguardia cinematográfica oficial, porque modifican los convencionalismos de la ficción en prosa que subyacen en la tradición fundamental del cine, en lugar de romper totalmente con ellos.

Por esto, lo que suscita las críticas habituales contra las películas de Godard es precisamente la presencia, y no la ausencia, de argumento. Por muy insatisfactorio que este sea para muchas personas, no sería correcto afirmar que las películas de Godard carecen de él, como sería el caso, por ejemplo, de *El hombre de la cámara*, de Djiga Vertov; de las dos películas mudas de Buñuel, *La edad de oro* y *Un perro andaluz*; o de *Scorpio Rising*, de Kenneth Anger, películas en las cuales se ha desechado por completo la línea argumental como marco de la narración. Las películas de Godard muestran, como todos los largometrajes corrientes, un grupo de personajes ficticios relacionados entre sí y situados en un entorno reconocible y coherente, que en su caso es casi siempre contemporáneo y urbano (París). Pero si bien la secuencia de hechos de una película de Godard induce a pensar en una historia íntegramente articulada, el resultado final no es ese: el público se encuentra con una línea narrativa parcialmente borrada o eclipsada (el equivalente estructural de los cortes bruscos). Godard hace caso omiso de la regla tradicional del novelista, que consiste en explicar las cosas tanto como parezca necesario, y suministra motivaciones simplistas o las deja a menudo sin explicar; muchas veces las acciones son opacas y no desembocan en ninguna consecuencia; y de cuando en cuando el diálogo mismo no es del todo audible. (Hay otras películas, como *Te querré siempre*, de Rossellini, y *Muriel*, de Resnais, que utilizan un sistema de narración igualmente «no realista» en el cual la historia se descompone en elementos objetivados y dispersos: pero Godard, el único director cuya obra se ciñe íntegramente a estos cánones, ha sugerido más medios heterogéneos que cualquiera de sus colegas para «abstraer» a partir de una narración ostensiblemente realista. También es importante distinguir entre diversas estructuras de abstracción, como, por ejemplo, entre el argumento sistemáticamente

«indeterminado» de *Persona*, de Bergman, y los argumentos «intermitentes» de las películas de Godard.)

Aunque los métodos narrativos de Godard parecen inspirarse más en los modelos literarios que en los cinematográficos (por lo menos, en sus entrevistas y declaraciones nunca menciona el pasado vanguardista del cine y en cambio cita a menudo como modelo la obra de Joyce, Proust y Faulkner), nunca ha intentado, ni parece concebible que intente en el futuro, trasladar al cine cualquiera de las obras importantes de la ficción posnovelística contemporánea. Por el contrario, Godard, como muchos directores, prefiere materiales mediocres, incluso subliterarios, porque así le resulta más fácil dominar y transformar mediante la puesta en escena. «No me gusta realmente contar una historia —ha escrito Godard, simplificando un poco la cuestión—. Prefiero utilizar una suerte de tapiz, un fondo sobre el que pueda bordar mis propias ideas. Pero generalmente necesito una historia. Si es convencional sirve tanto como cualquier otra, o quizá aún más». Así, Godard ha descrito despiadadamente *El desprecio*, de Alberto Moravia, la novela en que se inspira su brillante obra cinematográfica homónima, como «una buena novela para un viaje en tren, llena de sentimientos anticuados. Pero este es el tipo de novela con el que se pueden hacer las mejores películas». Aunque *El desprecio* es bastante fiel a la obra de Moravia, generalmente las películas de Godard muestran pocas huellas de sus orígenes literarios. (En el otro extremo de la escala se encuentra *Masculino, femenino*, un caso más típico, que no tiene ninguna semejanza reconocible con los relatos de Maupassant, «La mujer de Paul» y «La seña», en los que se inspiró inicialmente.)

Sean un texto o un pretexto, la mayoría de las novelas que Godard ha elegido como punto de partida son muy ricas desde el punto de vista argumental. Godard siente una especial afición por el kitsch estadounidense: *Made in U. S. A*. se inspiró en *The Jugger*, de Richard Stark; *Pierrot el loco* en *Obsession*, de Lionel White; y *Banda aparte* en *Fool's Gold*, de Dolores Hitchens. Godard recurre a las convenciones narrativas populares estadounidenses, en las que encuentra una base fértil y sólida para sus propias tendencias antinarrativas. «Los

estadounidenses saben muy bien cómo contar historias; los franceses no lo saben en absoluto. Flaubert y Proust no saben narrar: lo que hacen es otra cosa». Aunque lo que Godard busca es precisamente esa otra cosa, también ha comprendido que es útil partir de una narración tosca. La memorable dedicatoria de *Al final de la escapada* —«A la Monogram Pictures»— alude a esta estrategia. (En su versión original, *Al final de la escapada* carecía de títulos de crédito, y la primera imagen de la película solo estaba precedida por este lacónico saludo a quienes habían sido, en Hollywood, los más prolíficos proveedores de películas de acción, filmadas con escaso presupuesto y en muy poco tiempo, durante los años cuarenta y principios de los cincuenta.) Esta iniciativa de Godard no fue producto del descaro o la impertinencia, o solo lo fue en pequeña medida. El melodrama es uno de los recursos intrínsecos de sus argumentos. Basta pensar en la búsqueda de *Lemmy contra Alphaville*, típica de los comics; en el romanticismo de *Al final de la escapada*, *Banda aparte* y *Made in U. S.A.*, propio de las películas de gángsteres; o en el clima de *El soldadito* y *Pierrot el loco*, semejante al de las historias de espías. El melodrama —que se caracteriza por la exageración, el enfrentamiento y la opacidad de la «acción»— suministra un marco adecuado para intensificar y trascender los procedimientos realistas tradicionales de la narración cinematográfica seria, pero en condiciones que no están necesariamente condenadas (como lo estaban las películas surrealistas) a parecer esotéricas. Al adaptar materiales conocidos, manoseados, vulgares —mitos populares de acción y atractivo sexual—, Godard gana una libertad considerable para «abstraer» sin perder la posibilidad de ganarse al público de las salas comerciales.

Uno de los primeros grandes directores, Louis Feuillade, que se consagró a una forma degradada del serial policíaco (*Fantomas, Los vampiros, Judex, Ti Minh*), demostró con creces que dichos materiales familiares se prestan para este tipo de aprovechamiento mediante la abstracción, e incluso lo llevan latente. Como el modelo subliterario en que se inspiraba Feuillade, estos seriales (filmados, los más importantes, entre 1913 y 1916) hacían pocas concesiones a las normas

de verosimilitud. El argumento, desprovisto de toda preocupación por la psicología, que ya empezaba a asomar en las películas de Griffith y De Mille, está poblado de personajes casi siempre intercambiables y tan atestado de incidentes que solo puede seguirse de manera general. Pero no son estas las pautas por las que hay que juzgar las películas. Lo que cuenta en los seriales de Feuillade son los valores formales y emocionales, logrados mediante la yuxtaposición sutil de lo realista y lo altamente improbable. El realismo de las películas reside en su aspecto (Feuillade fue uno de los primeros directores europeos que filmaron pródigamente en escenarios naturales); su poca credibilidad emana de la extravagancia de la acción enmarcada en ese espacio físico y de los ritmos acelerados de manera anómala, de las simetrías formales y de la naturaleza repetitiva de dicha acción. En las películas de Feuillade, como en algunas de las primeras de Lang y Hitchcock, el director lleva la narración melodramática hasta extremos absurdos, de modo que la acción adquiere un carácter alucinador. Por supuesto, semejante grado de abstracción del material realista para trasladarlo a la lógica de la fantasía obliga a emplear generosamente la elipsis. Para que predominen los patrones temporales y espaciales, y los ritmos abstractos de la acción, esta debe ser «oscura». En cierto sentido, estas películas tienen argumentos evidentes: muy directos y ricos en acción. Pero en otro sentido, el de la continuidad, la coherencia y la inteligibilidad última de los incidentes, el argumento está totalmente desprovisto de importancia. La pérdida de los escasos rótulos de diálogo de algunas películas de Feuillade de las que se conserva una sola copia no parece revestir mucha importancia, así como la formidable impenetrabilidad de los argumentos de *El sueño eterno*, de Hawks, y de *El beso mortal*, de Aldrich, tampoco importa, y en verdad parece muy satisfactoria. El valor emocional y estético de estas narraciones cinematográficas nace precisamente de su ininteligibilidad, así como la «oscuridad» de algunos poetas (Mallarmé, Roussel, Stevens, Empson) no es una deficiencia de su obra sino un importante medio técnico para acumular y sintetizar emociones pertinentes y para crear distintos niveles y unidades de «sentido». La oscuridad de los

argumentos de Godard (*Made in U. S. A.* se aventura aún más en esta dirección) es igualmente funcional y forma parte del programa de abstracción de sus materiales.

Sin embargo, al mismo tiempo, dado que estos materiales son lo que son, Godard conserva parte de la vivacidad de sus modelos literarios y cinematográficos simplistas. Incluso mientras empleaba los convencionalismos narrativos de las novelas de la Série Noire y de los *thrillers* de Hollywood, y los transformaba en elementos abstractos, Godard captaba su energía informal y sensual y la introducía parcialmente en su propia obra. Una de las consecuencias de ello consiste en que la mayoría de sus películas producen una impresión de velocidad que a veces linda con el apresuramiento. Por comparación, el temperamento de Feuillade parece más obstinado. En lo que concierne a unos pocos temas esencialmente limitados (como el ingenio, la crueldad, el atractivo físico), las películas de Feuillade presentan una cantidad aparentemente inagotable de variaciones formales. Su opción por la forma del serial, con su final abierto, es por tanto muy apropiada. Al cabo de los veinte episodios de *Los vampiros*, con un tiempo de proyección de casi siete horas, queda claro que no había ningún final inevitable para las hazañas de la estupenda Musidora y su pandilla de bandidos enmascarados, así como tampoco tenía por qué terminar jamás la lucha exquisitamente equilibrada entre el superdelincuente y el superdetective de *Judex*. El ritmo que Feuillade adjudica a los incidentes está sujeto a una repetición y un perfeccionamiento prolongados hasta el infinito, como una fantasía sexual elaborada en secreto durante un largo período. Las películas de Godard se mueven con un ritmo muy distinto: les falta la unidad de la fantasía, junto con su solemnidad obsesiva y su repetitividad incansable, un poco mecánica.

La diferencia se puede explicar por el hecho de que el relato de acción alucinante, absurdo y abstraído, si bien es para Godard un recurso capital, no controla la forma de sus películas como lo hacía en el caso de Feuillade. Aunque el melodrama sigue siendo uno de los componentes de la sensibilidad de Godard, los que han aflorado cada

vez más como contrapunto son los recursos de la realidad. El tono impulsivo y disociado del melodrama contrasta con la seriedad y la indignación controlada de la denuncia sociológica (obsérvese el tema reiterado de la prostitución que aparece en la que es virtualmente la primera película de Godard, el corto *Una mujer coqueta*, que filmó en 1955, y que se repite en *Vivir su vida*, *Una mujer casada*, *Dos o tres cosas* y *Anticipación*) y con los tonos aún más desapasionados del documental estricto y de la cuasi sociología (en *Masculino, femenino*, *Dos o tres cosas* y *La china*).

Aunque Godard ha acariciado la idea del serial, por ejemplo, en el final de *Banda aparte* (que promete una continuación, jamás filmada, con nuevas aventuras de su héroe y heroína en América Latina) y en la concepción general de *Lemmy contra Alphaville* (presentada como la última aventura del héroe de un serial francés, Lemmy Caution), las películas de Godard no se adscriben de manera inequívoca a ningún género específico. Los finales abiertos de las películas de Godard no implican la explotación desmedida de un género particular, como en el caso de Feuillade, sino la fagocitación sucesiva de varios géneros. La contrapartida de la actividad incansable de los personajes de las películas de Godard está en una insatisfacción manifiesta por las limitaciones y los estereotipos de las «acciones». Así, en *Pierrot el loco*, el aburrimiento o el hastío de Marianne es lo que moviliza el escaso argumento. En determinado momento, le dice directamente a la cámara: «Dejemos la novela de Julio Verne y volvamos a la novela policíaca con pistolas y todo lo demás». La afirmación emocional que refleja *Una mujer es una mujer* se resume cuando el Alfredo de Belmondo y la Angela de Anna Karina expresan el deseo de ser Gene Kelly y Cyd Charisse en un musical de Hollywood de finales de los años cuarenta, con coreografía de Michael Kidd. En la primera parte de *Made in U. S. A.*, Paula Nelson comenta: «Ya hay sangre y misterio. Tengo la sensación de estar metida en una película de Walt Disney protagonizada por Humphrey Bogart. Por tanto debe de ser una película política». Pero este comentario mide hasta qué punto *Made in U. S. A.* es y no es una película política. El hecho de que los personajes

de Godard desvíen en ocasiones su mirada de la «acción» para situarse como actores en un determinado género cinematográfico es solo en parte un arranque de ingenio nostálgico en primera persona del Godard director; en cambio, es sobre todo el rechazo irónico de la consagración a un género específico o a una manera específica de encarar la acción.

Si el principio rector de las películas de Feuillade era la reiteración en serie y la complicación obsesiva, el de las de Godard es la yuxtaposición de elementos opuestos, de extensión y perspicuidad imprevisibles. En tanto que la obra de Feuillade concibe implícitamente el arte como la satisfacción y prolongación de la fantasía, la obra de Godard conlleva una función muy distinta del arte: la dislocación sensorial y conceptual. Cada una de las películas de Godard es una totalidad que se socava a sí misma, una totalidad destotalizada (para decirlo con palabras de Sartre).

En lugar de estar unificada por la coherencia de los acontecimientos (el «argumento») y por un tono consecuente (cómico, serio, onírico, espontáneo o lo que sea), la narración de las películas de Godard está quebrada o fragmentada regularmente por la incoherencia de los acontecimientos y por los cambios bruscos del tono y el nivel del discurso. Los acontecimientos se le presentan al espectador en parte como si convergieran hacia una historia y en parte como una sucesión de episodios independientes.

El sistema más evidente que utiliza Godard para fragmentar el desarrollo progresivo de la narración descomponiéndolo en episodios consiste en teatralizar explícitamente parte del material, para lo cual desecha una vez más el vehemente prejuicio de que existe una incompatibilidad esencial entre los medios del teatro y los del cine. Los convencionalismos de la comedia musical de Hollywood, con canciones y representaciones que interrumpen la acción, le suministran a Godard un buen precedente, e inspiran la concepción general de *Una mujer es una mujer*, el trío de baile del café de *Banda aparte*, las secuencias cantadas y la representación teatral satírica de protesta al aire libre

contra la guerra de Vietnam de *Pierrot el loco*, y la llamada telefónica cantada de *Week-end*. Su otro modelo es, desde luego, el teatro no realista y didáctico que postulaba Brecht. Un aspecto de la tendencia brechtiana de Godard lo encontramos en el estilo peculiar con que montaba microentretenimientos políticos: en *La china*, la pieza teatral política de ámbito doméstico que representa la agresión estadounidense en Vietnam; o el diálogo de Feiffer entre los dos radioaficionados con que empieza *Dos o tres cosas*. Pero la influencia más profunda de Brecht se manifiesta en los recursos formales que Godard emplea para contrarrestar el desarrollo normal de la acción y para complicar la participación emocional del público. Entre estos recursos se cuentan las declaraciones hechas directamente a la cámara por parte de los personajes de muchas películas y sobre todo de *Dos o tres cosas*, *Made in U. S. A.* y *La china*. («Hay que hablar como si se estuviera citando la verdad —dice Marina Vlady en el comienzo de *Dos o tres cosas*, citando a su vez a Brecht—. Los actores deben hablar mediante citas».) Otra técnica tomada de Brecht, que Godard emplea a menudo, consiste en dividir la acción de la película en secuencias breves: además, en *Vivir su vida*, Godard intercala en la pantalla resúmenes introductorios de cada escena que describen la acción subsiguiente. La acción de *Los carabineros* está fragmentada en breves secciones brutales presentadas mediante largos títulos, la mayoría de los cuales representan tarjetas postales que Ulises y Miguel Ángel enviaron a casa; los títulos están manuscritos, lo cual dificulta un poco su lectura y recuerda al público que lo que se pretende de él es que lea. Otro recurso más sencillo consiste en subdividir la acción de manera relativamente arbitraria en secuencias numeradas, como cuando los títulos de crédito de *Masculino, femenino* anuncian una película compuesta por «quince hechos precisos» (*quinze faits précis*). Un recurso mínimo es la afirmación de algo, irónica y seudocuantitativa, como en *Una mujer casada*, con el breve monólogo en que el hijito de Charlotte explica la manera de hacer algo no especificado en exactamente diez etapas; o como en *Pierrot el loco*, cuando la voz de Ferdinand anuncia al comenzar una escena: «Capítulo octavo. Atravesamos Francia». Otro ejemplo: el

mismísimo título de una película, *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, cuando la dama acerca de la que seguramente se saben más de dos o tres cosas es la ciudad de París. Y, para reforzar estos tropos de la retórica de la desorientación, Godard utiliza muchas técnicas específicamente sensoriales que fragmentan la narración cinematográfica. De hecho, así es como funciona la mayoría de los elementos familiares de la estilística visual y auditiva de Godard: los cortes rápidos, el empleo de tomas inconexas y tomas relámpago, la alternancia de tomas soleadas y grises, el contrapunto de imágenes prefabricadas (señales, pinturas, carteleras, tarjetas postales, pósteres), la música discontinua.

Quizá donde Godard aplica de manera más llamativa el principio de disociación es —dejando de lado la estrategia general del «teatro»— en el trato que dispensa a las ideas. Desde luego, en sus películas las ideas no se desarrollan sistemáticamente, como en un libro. No es este su destino. Al revés de lo que sucede en el teatro brechtiano, en las películas de Godard las ideas son sobre todo elementos formales, unidades de estímulo sensorial y emocional. Sirven por lo menos tanto para disociar y fragmentar como para indicar o iluminar el «significado» de la acción. A menudo las ideas, vertidas en bloques de palabras, son tangenciales a la acción. Las reflexiones de Nana sobre la sinceridad y el lenguaje en *Vivir su vida*, las observaciones de Bruno sobre la verdad y la acción en *El soldadito*, la formalidad inteligible de Charlotte en *Una mujer casada* y de Juliette en *Dos o tres cosas*, la asombrosa aptitud de Lemmy Caution para formular cultas alusiones literarias en *Lemmy contra Alphaville* no son consecuencias lógicas de la psicología real de estos personajes. (Quizá el único de los protagonistas de Godard propensos a las reflexiones intelectuales que sigue estando aparentemente «en su papel» cuando cavila es Ferdinand, en *Pierrot el loco*.) Aunque Godard plantea el discurso cinematográfico como algo constantemente abierto a las ideas, estas son solo un elemento más en una forma narrativa que postula una relación intencionalmente ambigua, abierta y traviesa entre todas las partes del esquema total.

La ya citada afición de Godard a interpolar «textos» literarios en la

acción es una de las principales variantes de la presencia de ideas en sus películas. He aquí algunos ejemplos, entre muchos: el poema de Maiakovski que recita la joven en *Los carabineros* cuando está a punto de ejecutarla un pelotón de fusilamiento; el fragmento de un cuento de Poe leído en voz alta en el penúltimo episodio de *Vivir su vida*; las frases de Dante, Hölderlin y Brecht que Lang cita en *El desprecio*; la arenga de Saint-Just que recita un personaje vestido como este en *Week-end*; el paisaje de *Historia del arte*, de Elie Faure, que Ferdinand lee en voz alta a su hija en *Pierrot el loco*; el texto de *Romeo y Julieta*, traducido al francés, que el profesor de inglés dicta en *Banda aparte*; la escena de *Berenice* de Racine que Charlotte y su amante ensayan en *Una mujer casada*; la cita de Fritz Lang que Camille lee en voz alta en *El desprecio*; los pasajes de Mao que el agente del Frente de Liberación Nacional declama en *El soldadito*; y las antífonas del «libro rojo» recitadas en *La china*. Generalmente alguien hace una advertencia antes de empezar a declamar, o se le ve coger un libro y leer de él. Sin embargo, a veces faltan estas señales evidentes de que va a comenzar un texto, como cuando dos parroquianos de un café desgranan fragmentos de *Bouvard y Pécuchet* en *Dos o tres cosas*, o cuando la criada («madame Céline») de *Una mujer casada* recita un largo párrafo de *Muerte a crédito*. (Aunque casi siempre el texto es literario, a veces puede ser cinematográfico: por ejemplo, el fragmento de *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer que Nana contempla en *Vivir su vida*; o un minuto de una película que Godard filmó en Suecia parodiando, presuntamente, *El silencio* de Bergman, y que Paul y las dos jóvenes ven en *Masculino, femenino*.) Estos textos introducen en la acción elementos que son disonantes desde una perspectiva psicológica; crean una variación rítmica (al frenar momentáneamente la acción); interrumpen la acción y le adosan un comentario ambiguo; y también modifican y amplían el punto de vista representado en la película. El espectador está casi condenado a equivocarse si interpreta estos textos con criterio simplista, ya sea como opiniones de los personajes de la película o como ejemplos de un enfoque unificado que la película defiende y que es presuntamente grato al director. Lo más probable es que la verdad sea o termine por

ser precisamente todo lo contrario. Ayudadas por las «ideas» y los «textos», las narraciones cinematográficas de Godard tienden a devorar los puntos de vista expuestos en ellas. Incluso las ideas políticas expresadas en la obra de Godard —en parte marxistas y en parte anarquistas en el estilo canónico de la intelectualidad francesa de posguerra— están sujetas a esta regla.

Lo mismo que las ideas, que se desempeñan en parte como elementos divisores, los fragmentos de la tradición cultural implantados en las películas de Godard se desempeñan en parte como una forma de mistificación y como un medio para refractar la energía emocional. (En *El soldadito*, por ejemplo, cuando Bruno dice de Verónica, la primera vez que la ve, que le recuerda a una heroína de Giraudoux, y cuando se pregunta más tarde si sus ojos tienen el gris de Renoir o el gris de Velázquez, el mayor efecto de estas referencias proviene de que el público no puede verificarlas.) Es inevitable que Godard se ocupe de la amenaza de degradación que se cierne sobre la cultura, como lo demuestra contundentemente la figura del productor estadounidense que aparece en *El desprecio*, con su librito de proverbios. Y, puesto que sus películas están sobrecargadas con los aderezos de la cultura superior, tal vez es ineludible que Godard también invoque el proyecto de arrojar por la borda el lastre de la cultura… como lo hace Ferdinand en *Pierrot el loco* cuando abandona su vida en París y emprende un viaje romántico rumbo al sur llevando consigo únicamente un libro de viejos cómics. En *Week-end*, Godard contrasta la barbarie mezquina de la burguesía urbana propietaria de automóviles con la violencia posiblemente catártica de una juventud reencontrada con la barbarie, a la que imagina como un ejército de liberación de estilo hippy que merodea por la campiña y cuyos mayores deleites parecen ser la contemplación, el pillaje, el jazz y el canibalismo. El tema de la emancipación respecto de la carga cultural lo aborda en términos más completos e irónicos en *La china*. Una escena muestra cómo los jóvenes militantes de la revolución cultural depuran sus anaqueles de todos los libros, con la sola excepción del librito rojo. Otra breve secuencia muestra al principio una simple pizarra, atestada con los nombres

pulcramente enumerados de varias docenas de estrellas de la cultura occidental desde Platón hasta Sartre, pasando por Shakespeare; a continuación son borrados uno por uno, reflexivamente, y el último que desaparece es el de Brecht. Los cinco estudiantes pro chinos que viven juntos quieren tener un solo punto de vista, el del presidente Mao, pero Godard demuestra, sin ofender la inteligencia de nadie, hasta qué punto esta presión es, en la práctica, quimérica y ajena a la realidad (sin que por ello deje de ser muy tentadora). No obstante el radicalismo innato de su temperamento, Godard en persona sigue pareciendo partidario de otra revolución cultural, la nuestra, que exhorta al artista-pensador a sustentar múltiples puntos de vista frente a cualquier material.

Todos los recursos que emplea Godard para modificar constantemente el punto de vista dentro de una película pueden enfocarse de otra manera: como accesorios de una estrategia positiva que consiste en superponer varias voces para superar eficazmente la diferencia entre la narración en primera persona y la narración en tercera persona. Así, *Lemmy contra Alphaville* comienza con tres muestras de discurso en primera persona: primeramente, una introducción en off a cargo de Godard; después, una declaración de la computadora gobernante Alpha 60; y solo entonces la habitual voz monologante, la del héroe, el agente secreto al que vemos pilotar su enorme automóvil con talante sombrío rumbo a la ciudad del futuro. En lugar o además de usar «títulos» entre las escenas, a modo de señales narrativas (ejemplos: *Vivir su vida*, *Una mujer casada*), Godard parece inclinarse ahora por instalar en la película la voz de un narrador. Esta voz puede pertenecer al protagonista: las meditaciones de Bruno en *El soldadito*; el subtexto de asociaciones libres de Charlotte en *Una mujer casada*; el comentario de Paul en *Masculino, femenino*. Puede ser la del director, como en *Banda aparte* y «El gran estafador», el episodio de *Las más famosas estafas del mundo* (1963). Más interesante aún es cuando hay dos voces, como en *Dos o tres cosas*, película en la cual Godard (con un susurro) y la heroína comentan la acción desde el principio hasta el fin. *Banda aparte* introduce el concepto de la

inteligencia narradora que puede «abrir un paréntesis» en la acción y hablar directamente al público para explicar qué es lo que sienten realmente Franz, Odile y Arthur en ese momento. El narrador puede intervenir o hacer comentarios irónicos sobre la acción o sobre el hecho mismo de ver una película. (Quince minutos después del comienzo, Godard dice, fuera de cámara: «Para los que llegan con retraso, lo que ha sucedido hasta ahora es…».) Así, se crean en la película dos tiempos distintos pero confluyentes —el de la acción mostrada, y el de la reflexión del narrador sobre lo que se muestra—, de tal manera que es posible ir y venir sin obstáculos entre la narración en primera persona y la presentación de la acción en tercera persona.

Aunque la voz del narrador ya desempeña un papel importante en algunas de sus primeras películas (por ejemplo, el impecable monólogo cómico del último de los cortos anteriores a *Al final de la escapada*, *Una historia de agua*), Godard continúa ampliando y complicando la misión de la narración oral, hasta llegar a refinamientos recientes como el comienzo de *Dos o tres cosas*, donde presenta en off por su nombre a la primera actriz, Marina Vlady, y luego la describe como el personaje que va a interpretar. Por supuesto, estas técnicas tienden a reforzar el aspecto autorreflexivo y autorreferente de las películas de Godard, porque la máxima presencia narrativa es sencillamente el hecho del cine en sí, de lo cual se deduce que, en aras de la verdad, hay que hacer que el medio cinematográfico se manifieste ante el espectador. Los métodos que utiliza Godard para lograr este fin oscilan entre el truco frecuente de estipular que un actor haga apartes rápidos y traviesos en dirección a la cámara (o sea, al público) en mitad de la acción, y el empleo de una mala toma —Anna Karina se equivoca en un parlamento, pregunta si no hay problemas y luego lo repite— en *Una mujer es una mujer*. La trama de *Los carabineros* solo empieza a desarrollarse después de que el público oye toses y ruido de movimientos y una voz —quizá la del director o un técnico de sonido— que da instrucciones. En *La china*, Godard emplea varios recursos para recordarnos que se trata de una película: por ejemplo, de cuando en cuando hace aparecer fugazmente la claqueta en la pantalla y corta en

dirección a Raoul Coutard, el operador de cámara de esta y de la mayoría de las películas de Godard, para mostrarlo sentado detrás de su aparato. Pero entonces imaginamos inmediatamente a un asistente que empuñaba otra claqueta mientras se rodaba la escena, y a un segundo operador que debía de estar detrás de otra cámara para filmar a Coutard. Es imposible trasponer jamás el último velo y experimentar el cine sin la intermediación del cine.

He argüido que una consecuencia del desdén de Godard por la norma estética en virtud de la cual hay que tener un punto de vista fijo consiste en que borra la diferencia entre la narración en primera y en tercera persona. Pero quizá habría sido más correcto decir que Godard propone una nueva concepción del punto de vista y que así delimita la posibilidad de filmar películas en primera persona. Con esto no quiero dar a entender simplemente que sus películas son subjetivas o personales: también lo son las de muchos otros directores, sobre todo del cine de vanguardia y *underground*. Me refiero a algo más específico, que puede denotar la naturaleza original de su logro: a saber, la manera en que Godard ha forjado, especialmente en sus últimas películas, una presencia narrativa, la del director, que es el pivote estructural de la narración cinematográfica. Este director, que interviene en primera persona, no es un personaje concreto de la película. O sea, que no se le debe ver en la pantalla (excepto en el episodio de *Lejos del Vietnam*, que solo muestra a Godard hablando ante la cámara, con intercalaciones de fragmentos de *La china*), aunque se le oye esporádicamente y el espectador nota cada vez más su presencia justo en off. Pero este personaje en off no es una inteligencia lúcida, propia del autor, como la figura del observador no comprometido que aparece en muchas novelas escritas en primera persona. La primera persona paradigmática de las películas de Godard, su versión particular del realizador, es la persona responsable de la película que permanece fuera de esta en su condición de mente acosada por preocupaciones más complejas y fluctuantes que las que puede representar o encarnar cualquier película aislada. El mayor dramatismo de las películas de Godard brota del choque entre esta conciencia inquieta y más amplia del director, por un lado, y el

argumento concreto y limitado de la película específica que está empeñado en filmar, por otro. De manera que cada película es, simultáneamente, una actividad creadora y otra destructora. El director agota virtualmente sus modelos, sus fuentes, sus ideas, sus entusiasmos morales y artísticos más recientes, y la configuración de la película es el producto de los diversos medios empleados para hacer saber al público lo que sucede. Esta dialéctica ha llegado al punto culminante de su evolución hasta el momento en *Dos o tres cosas*, que es, entre todas las películas que ha dirigido Godard, la que se ciñe más drásticamente a los lineamentos de la primera persona.

La ventaja que reviste para el cine la técnica de la primera persona estriba, presumiblemente, en el hecho de que aumenta considerablemente la libertad del director, al mismo tiempo que suministra estímulos para un mayor rigor formal, objetivos estos que coinciden con los que abrazaron todos los posnovelistas importantes de este siglo. Así es como Gide se cuida de que Édouard, el autor-protagonista de *Los monederos falsos*, condene todas las novelas anteriores en razón de que sus contornos son «nítidos», de modo que, por muy perfectas que sean, lo que contienen está «cautivo y exánime». Édouard quería escribir una novela que «fluyera libremente» porque había optado por «no prever sus meandros». Pero resultó que la liberación de la novela consistía en escribir una novela sobre el hecho de escribir una novela: en presentar la «literatura» dentro de la literatura. En otro contexto, Brecht descubrió el «teatro» dentro del teatro. Godard ha descubierto el «cine» dentro del cine. Aunque sus películas parezcan muy desenvueltas, espontáneas o trasmisoras de sentimientos personales, lo que debe valorarse es que Godard sustenta una concepción de su arte drásticamente alienada: un cine que devora el cine. Cada película es un acontecimiento ambiguo que hay que promulgar y, simultáneamente, destruir. El alegato más explícito de Godard sobre este tema es el doloroso monólogo donde se interroga a sí mismo en su aporte a *Lejos del Vietnam*. Y quizá el más ingenioso es una escena de *Los carabineros* (parecida al final de una antigua película de Mack Sennett en dos rollos, *Mabel's Dramatic Career*) donde Miguel

Ángel sale con permiso durante la guerra para visitar un cine, aparentemente por primera vez, porque reacciona como lo hacía el público sesenta años atrás cuando se proyectaban las primeras películas. Sigue con todo el cuerpo los movimientos de los actores en la pantalla, se esconde bajo la butaca cuando aparece un tren y, al fin, enloquecido por la imagen de una joven que se baña en la película incluida dentro de la película, salta de su asiento y sube corriendo al escenario. Primero se pone de puntillas e intenta ver lo que hay dentro de la bañera; después palpa cautelosamente la superficie de la pantalla en busca de la muchacha, y por fin intenta asirla, desgarrando parte de la pantalla que hay dentro de la pantalla y revelando que la muchacha y el cuarto de baño eran una proyección sobre una sucia pared. El cine, como dice Godard en «El gran estafador», «es el fraude más hermoso del mundo».

Aunque todos sus recursos característicos estén al servicio del objetivo fundamental de quebrar la narración o variar la perspectiva, Godard no aspira a una variación sistemática de los puntos de vista. Es cierto que a veces elabora una vigorosa concepción plástica, como las intrincadas configuraciones visuales de los acoplamientos de Charlotte con su amante y su marido en *Una mujer casada*, y en la brillante metáfora formal de la fotografía monocromática en tres «colores políticos» de *Anticipación*. Sin embargo, la obra de Godard se caracteriza por carecer de rigor formal, cualidad esta que predomina en toda la obra de Bresson y Jean-Marie Straub y en las mejores películas de Welles y Resnais.

Los cortes súbitos de *Al final de la escapada*, por ejemplo, no forman parte de un estricto esquema rítmico general, y Godard confirma esta observación cuando explica su razón de ser: «En *Al final de la escapada* descubrí que cuando una discusión entre dos personas se volvía aburrida y tediosa, lo mejor que podía hacer era interrumpirla con un corte. Lo intenté una vez, y salió muy bien, de modo que seguí haciéndolo a lo largo de toda la película». Es posible que Godard

exagere la naturalidad con que actuó en el laboratorio de montaje, pero es harto conocida la confianza que deposita en su intuición cuando se halla en el estudio. Porque ninguna película tiene un guion completo que haya sido preparado con antelación, y muchas de ellas han sido improvisadas día a día en largos tramos de la filmación. En las películas más recientes, rodadas con sonido directo, Godard ha hecho que los actores se inserten pequeños auriculares para poder hablar en privado con cada uno de ellos mientras están en cámara: así les dicta parlamentos o les formula preguntas que deben contestar (entrevistas directas a cámara). Y aunque generalmente utiliza actores profesionales, Godard se muestra cada vez más dispuesto a incorporar presencias fortuitas. (Ejemplos: en *Dos o tres cosas*, Godard, fuera de cámara, entrevista a una joven que trabajaba en el salón de belleza que él había ocupado para una jornada de filmación; Samuel Fuller conversa, interpretándose a sí mismo, con Ferdinand, interpretado por Belmondo, en una fiesta que se celebra en el comienzo de *Pierrot el loco*, y ello porque Fuller, un director estadounidense que Godard admira, se hallaba casualmente en París en aquella época y fue a visitar a Godard en el estudio.) Cuando utiliza sonido directo, Godard conserva por lo general los ruidos naturales y aleatorios que quedan grabados en la banda sonora, aunque sean ajenos a la acción. Si bien los frutos de esta liberalidad no son siempre interesantes, algunos de los efectos más acertados de Godard han sido ocurrencias de último momento o productos del azar. Las campanas de iglesia que doblan cuando Nana muere en *Vivir su vida* sonaron por pura casualidad, para sorpresa de todos, durante la filmación. La asombrosa escena en negativo de *Lemmy contra Alphaville* salió así porque Coutard informó a última hora a Godard de que no había equipos apropiados para iluminar correctamente la escena (era de noche), y Godard resolvió seguir adelante de todos modos. Godard ha explicado que el final espectacular de *Pierrot el loco*, o sea, la autoinmolación de Ferdinand con dinamita, «fue ideado allí mismo, a diferencia del comienzo, que estuvo organizado. Es una suerte de happening, pero controlado y dominado. Dos días antes de empezar no tenía nada, absolutamente nada. Oh,

claro, tenía el libro. Y algunos exteriores». Su convicción de que es posible aprovechar el azar, y utilizarlo como herramienta adicional para desarrollar nuevas estructuras, no se circunscribe a la política de realizar solo los preparativos mínimos para la filmación y de rodar en condiciones que después puedan adaptarse a las necesidades del montaje. «A veces cuento con tomas que se filmaron mal por falta de tiempo o dinero —ha dicho Godard—. Cuando se empalman, producen una impresión distinta. Esto no lo rechazo, sino que por el contrario procuro hacer todo lo que está a mi alcance para sacar a flote la nueva idea».

La predilección de Godard por filmar fuera de estudios apuntala su actitud desprejuiciada ante el milagro aleatorio. De toda su obra —largometrajes, cortos y episodios, en conjunto— solo su tercer largometraje, *Una mujer es una mujer*, se filmó en un estudio; el resto se rodó en ambientes «encontrados». (La pequeña habitación de hotel donde transcurre *Charlotte y su Jules* era la misma en que se alojaba Godard; el apartamento de *Dos o tres cosas* era el de un amigo; y el de *La china* es el que Godard ocupa actualmente.) En verdad, uno de los detalles más brillantes e inquietantes de las fábulas de ciencia ficción de Godard —el episodio «El nuevo mundo», de *RoGoPag* (1962); *Lemmy contra Alphaville* y *Anticipación*— consiste en que fueron filmadas íntegramente en lugares y edificios sin retocar que existían alrededor del París de mediados de los años sesenta, como el aeropuerto de Orly, el hotel Scribe y el nuevo edificio de la compañía de electricidad. Por supuesto, esto refleja con precisión el pensamiento de Godard. Las fábulas acerca del futuro son al mismo tiempo ensayos sobre el presente. El dechado de la verdad documental siempre matiza la veta de fantasía cinematográfica que discurre con fuerza por toda su obra.

De la propensión de Godard a improvisar, a incorporar hechos fortuitos y a filmar fuera de estudios podría deducirse un parentesco con la estética neorrealista que se ha hecho famosa gracias a las películas italianas de los últimos veinticinco años, estética que se inició con *Obsesión* y *La tierra tiembla* y que llegó a su apogeo con las películas de posguerra de Rossellini o con la reciente aparición de Olmi. Pero

Godard, si bien es un ferviente admirador de Rossellini, no es ni siquiera un neo-neorrealista, y tampoco se propone expulsar la artificialidad del arte. Lo que pretende es fusionar las polaridades tradicionales del pensamiento móvil espontáneo y la obra acabada, del apunte informal y el aserto plenamente premeditado. La espontaneidad, la naturalidad, la verosimilitud no son valores por sí mismos para Godard, a quien le interesa más la convergencia de la espontaneidad con la disciplina emocional de la abstracción (la disolución del «tema central»). Lógicamente, los resultados distan de ser pulcros. Aunque Godard sentó muy rápidamente las bases de su estilo característico (hacia 1958), su temperamento inquieto y su voracidad intelectual lo empujan a adoptar una actitud esencialmente exploratoria respecto del cine, en virtud de la cual es posible que para elucidar un problema que se planteó pero no se resolvió en una película empiece a filmar otra. De todas maneras, si se la valora globalmente, la obra de Godard se parece mucho más, por su problemática y su envergadura, a la de un purista y formalista radical del cine como Bresson, que a la de los neorrealistas, aunque la relación con Bresson también deba encararse fundamentalmente en términos de contrastes.

El estilo de Bresson maduró asimismo con gran rapidez, aunque toda su carrera haya consistido en una suma de obras concienzudamente meditadas e independientes, concebidas dentro de los límites de su estética personal hecha de concisión e intensidad. (Bresson, que nació en 1910, ha filmado ocho largometrajes, el primero en 1943 y el más reciente en 1967.) Su arte se caracteriza por una cualidad lírica y pura, por un tono innatamente elevado y por una unidad minuciosamente estructurada. Bresson ha dicho, en una entrevista que le hizo Godard (*Cahiers du Cinéma*, n.º 178, mayo de 1966), que para él «la improvisación es la base de la creación cinematográfica». Pero ciertamente cualquier película de Bresson es, por su aspecto, la antítesis de la improvisación. En la película acabada, cada toma debe ser al mismo tiempo autónoma y necesaria, lo cual significa que solo existe una manera ideal y correcta de componerla (aunque se la encuentre intuitivamente) y de ensamblarlas todas en una narración. No obstante

su tremenda energía, las películas de Bresson dan la impresión de ser deliberadamente formales, de haber sido organizadas sobre la base de un ritmo implacable sutilmente calculado, que obligó a amputarles todo lo que no fuera esencial. Dada la estética austera de Bresson, parece lógico que su tema característico sea el de una persona literalmente prisionera o cautiva de un dilema atroz. De hecho, si se admite que la unidad narrativa y tonal es un patrón fundamental del cine, el ascetismo de Bresson —el aprovechamiento máximo de materiales mínimos, la cualidad reflexiva y «cerrada» de sus películas— parece ser el único procedimiento auténticamente riguroso.

La obra de Godard refleja una estética (y, sin duda, un temperamento y una sensibilidad) opuesta a la de Bresson. La energía moral que nutre el cine de Godard, si bien no es menos poderosa que la de Bresson, desemboca en un ascetismo muy diferente: el esfuerzo de una introspección constante, que se convierte en una parte constitutiva de la obra de arte. «Con cada nueva película me parece cada vez más — dijo en 1965— que el mayor problema de la filmación consiste en resolver por dónde y por qué empezar una toma y por qué terminarla». Lo importante es que a Godard solo se le ocurren soluciones arbitrarias para este problema. Mientras cada toma sea autónoma, no habrá reflexión que pueda hacerla necesaria. Puesto que para Godard las películas son sobre todo estructuras abiertas, la distinción entre lo que es esencial y lo que no lo es en cualquiera de ellas se convierte en un dilema desprovisto de sentido. Así como no pueden descubrirse normas absolutas e inmanentes para determinar la composición, duración y localización de una toma, tampoco puede haber razones verdaderamente sólidas para excluir algo de una película. Detrás de las caracterizaciones aparentemente fáciles que Godard ha hecho de muchas de sus películas recientes, se oculta esta teoría de la película como montaje más que como unidad. «*Pierrot el loco* no es realmente una película, sino una tentativa de hacer cine». Acerca de *Dos o tres cosas*: «En síntesis, no es una película, es una tentativa de hacer una película y se presenta como tal». Los títulos de *Una mujer casada* la describen como: «Fragmentos de una película rodada en 1964»; y *La*

china lleva el siguiente subtítulo: «Película en proceso de realización». Cuando Godard proclama que solo exhibe «esfuerzos» o «tentativas», reconoce que su obra es una estructura abierta o arbitraria. Cada película continúa siendo un fragmento en el sentido de que jamás se pueden agotar sus posibilidades de elaboración. Una vez que se da por sentado que el método de yuxtaposición («Prefiero colocar sencillamente unas cosas junto a otras») —que reúne elementos antagónicos sin conciliarlos entre sí— es aceptable, e incluso deseable, en verdad una película de Godard ya no puede tener un final intrínsecamente necesario, como lo tiene una de Bresson. Cada película debe parecer bruscamente interrumpida o debe terminar arbitrariamente, a menudo con la muerte violenta, en el último rollo, de uno o más protagonistas, tal como sucede en *Al final de la escapada*, *El soldadito*, *Vivir su vida*, *Los carabineros*, *El desprecio*, *Masculino, femenino* y *Pierrot el loco*.

Como era presumible, para apuntalar estas ideas Godard ha puesto énfasis en la relación (más que en la distinción) entre «arte» y «vida». Godard afirma que mientras trabaja nunca ha experimentado la sensación, que a su juicio debe experimentar el novelista, «de que estoy diferenciando la vida de la creación». Vuelve a colocarse en el ya conocido terreno mítico: «El cine está en algún punto comprendido entre el arte y la vida». Godard ha escrito, refiriéndose a *Pierrot el loco*: «La vida es el tema, con el Cinemascope y el color por atributos… La vida por sí misma, tal como me gustaría captarla, utilizando panorámicas para la naturaleza, *plans fixes* para la muerte, tomas breves, tomas prolongadas, sonidos suaves y estridentes, los movimientos de Anna y Jean-Paul. En síntesis, que la vida llene la pantalla como un grifo llena una bañera que se vacía simultáneamente a la misma velocidad». En esto, explica Godard, es en lo que se diferencia de Bresson, quien, cuando filma, tiene «una idea del mundo» que «intenta trasladar a la pantalla o, lo que es lo mismo, una idea del cine» que intenta «aplicar al mundo». Para un director como Bresson, «el cine y el mundo son moldes que hay que llenar, en tanto que en *Pierrot* no hay molde ni materia».

Por supuesto, las películas de Godard tampoco son bañeras, y Godard alimenta sus sentimientos complejos acerca del mundo y su arte en la misma medida y más o menos en las mismas condiciones que Bresson. Pero, no obstante la caída de Godard en una retórica taimada, el contraste con Bresson sigue en pie. Para Bresson, que al principio fue pintor, son la austeridad y el rigor de los medios cinematográficos los que hacen valioso este arte (aunque muy pocas películas). Para Godard, las películas, incluidas muchas de calidad inferior, deben su autoridad y su naturaleza promisoria al hecho de que el cine es un medio flexible, promiscuo y acomodaticio. El cine puede mezclar las formas, las técnicas, los puntos de vista, y no es posible identificarlo con ningún ingrediente más destacado. En verdad, lo que debe demostrar el director es que no se excluye nada. «En una película se puede meter todo —dice Godard—. En una película se debe meter todo».

La película se concibe como si fuera un organismo vivo: no tanto como un objeto sino más bien como una presencia o un encuentro…, como un acontecimiento plenamente histórico o contemporáneo, cuyo destino consiste en que lo trasciendan los acontecimientos futuros. Con la intención de crear un cine implantado en el presente auténtico, Godard intercala constantemente en sus películas referencias a las crisis políticas actuales: Argelia, la política interior de De Gaulle, Angola, la guerra de Vietnam. (Cada uno de sus cuatro últimos largometrajes incluye una escena en la cual los protagonistas denuncian la agresión estadounidense en Vietnam, y Godard ha manifestado que mientras dure la guerra introducirá una secuencia análoga en cada película que filme.) Las películas pueden incluir referencias aún más informales y alusiones improvisadas: una pulla a André Malraux; un elogio a Henri Langlois, director de la Cinémathèque Française; un ataque a los exhibidores irresponsables que proyectan películas de formato clásico (1:1,66) en pantalla panorámica; o la propaganda encubierta de la próxima película de un colega y amigo. Godard acoge con agrado la oportunidad de utilizar el cine con fines temáticos, «periodísticos». Mediante entrevistas del tipo de las del *cinéma-vérité* y de los documentales de televisión, puede pedir a los personajes sus opiniones

sobre la píldora anticonceptiva o sobre la importancia de Bob Dylan. El periodismo puede proporcionarle la base para una película: Godard, que escribe los guiones de todas sus películas, cita «Documentación de *La prostitución*, de Marcel Sacotte» como fuente de *Vivir su vida*; el argumento de *Dos o tres cosas* se lo sugirió un artículo de *Le Nouvel Observateur* sobre las amas de casa de los nuevos bloques de apartamentos baratos que se dedicaban a la prostitución, en sus ratos libres, para aumentar los ingresos de la familia.

El cine ha sido siempre un arte que, como la fotografía, registra la temporalidad, pero hasta ahora este ha sido un aspecto de los largometrajes de ficción que pasaba inadvertido. Godard es el primer director importante que incorpora algunos elementos contingentes del momento social específico cuando filma una película, y que a veces los convierte en el marco que la encuadra. Por ejemplo, el marco de *Masculino, femenino* es un informe sobre la situación de la juventud francesa durante los tres meses críticos, en lo político, del invierno de 1965, entre el primer turno de la elección presidencial y su desenlace; y *La china* analiza la facción estudiantil comunista de París que actuaba inspirada por la revolución cultural maoísta, en el verano de 1967. Pero, desde luego, Godard no se propone suministrar datos en un sentido literal, o sea en el sentido que niega la importancia de la imaginación y la fantasía. Según su criterio, «se puede empezar con la ficción o el documental. Pero tanto si se empieza con la primera como si se empieza con el segundo, se tropezará inevitablemente con el otro». Quizá el fruto más interesante de su idea no son las películas con configuración de reportaje sino las películas con configuración de fábula. La guerra universal e intemporal que constituye el tema de *Los carabineros* es ilustrada con filmaciones documentales de la Segunda Guerra Mundial, y la miseria en que viven sus personajes míticos (Miguel Ángel, Ulises, Cleopatra, Venus) es concretamente la de la Francia actual. *Lemmy contra Alphaville* es, para decirlo con las palabras de Godard, «una fábula sobre terreno realista», porque la ciudad intergaláctica también es, literalmente, el París de hoy.

A Godard no le preocupa el problema de la impureza —no hay

materiales que no sirvan para la película— pero, a pesar de ello, está implicado en una empresa extraordinariamente purista: la de idear una estructura cinematográfica que hable en un tiempo presente más puro. Su esfuerzo se encamina a realizar películas que vivan en el presente concreto, sin contar algo pasado, sin relatar algo que ya ha sucedido. Al proceder así Godard sigue, desde luego, un camino que ya transitó la literatura. Hasta hace poco tiempo la ficción era el arte del pasado. Cuando el lector empieza el libro, los acontecimientos que narra una epopeya o una novela ya pertenecen (por así decirlo) al pasado. Pero en gran parte de la nueva ficción, los hechos se desarrollan ante nosotros como si transcurrieran en un presente que coexiste con el tiempo de la voz narradora (más exactamente, con el tiempo en que la voz narradora se dirige al lector). Los hechos existen, por tanto, en el presente, o por lo menos en el presente que habita el lector. Esta es la razón por la cual escritores como Beckett, Stein, Burroughs y Robbe-Grillet prefieren utilizar literalmente el tiempo presente o su equivalente. (Otra estrategia: convertir la distinción entre pasado, presente y futuro, dentro de la narración, en un embrollo explícito e insoluble, como, por ejemplo, en algunos cuentos de Borges y Landolfi o en *Pálido fuego*.) Pero si esta evolución es viable en literatura, parecería aún más apropiado que el cine adopte una técnica análoga porque, en cierto sentido, la narración cinematográfica solo conoce el tiempo presente. (Todo lo que se muestra es igualmente presente, sin que importe cuándo ha ocurrido.) Para que el cine pudiera aprovechar su libertad natural era necesario que se ciñese de manera mucho más flexible, menos literal, a la narración de una «historia». La historia en el sentido tradicional —algo que ya ha sucedido— es sustituida por una situación fragmentada en que la supresión de ciertos nexos explicativos entre las escenas genera la impresión de una acción que vuelve a empezar continuamente, desarrollándose en tiempo presente.

Y, necesariamente, este tiempo presente debe aparecer como una visión un poco behaviorista, externa y antipsicológica de la situación humana. Porque la comprensión psicológica depende de que nos representemos simultáneamente las dimensiones de pasado, presente y

futuro. Para enfocar a una persona desde el punto de vista psicológico hay que trazar las coordenadas temporales donde se la sitúa. Un arte cuyo objetivo es el tiempo presente no puede representar a los seres humanos con este tipo de «profundidad» o interioridad. La lección ya está clara en la obra de Stein y Beckett; Godard demuestra lo mismo en el ámbito del cine.

Godard solo alude una vez, explícitamente, a esta opción, cuando dice, refiriéndose a *Vivir su vida*, que la «estructuró […] en cuadros para acentuar el aspecto teatral de la película. Además, esta división correspondía a la visión exterior de las cosas que mejor me permitía transmitir la sensación de lo que ocurría por dentro. En otras palabras, un procedimiento opuesto al que empleó Bresson en *Pickpocket*, donde el drama se ve desde dentro. ¿Cómo se puede expresar ese "dentro"? Creo que permaneciendo prudentemente fuera». Pero aunque el permanecer «fuera» tiene ventajas obvias —la flexibilidad de la forma, la libertad respecto de soluciones limitativas superpuestas—, la opción no es tan tajante como sugiere Godard. Quizá nunca se penetra «dentro» en el sentido que Godard atribuye a Bresson, procedimiento este considerablemente distinto del que postulaba el realismo literario del siglo XIX, el cual consistía en despreocuparse de las motivaciones y sintetizar la vida interior del personaje. En verdad, según estos patrones, el mismo Bresson se mantiene considerablemente «fuera» de sus personajes. Por ejemplo, está más preocupado por su presencia somática, el ritmo de sus movimientos, la carga de sentimientos insoportables que pesa sobre ellos.

De todas maneras, Godard tiene razón cuando afirma que, comparado con Bresson, él se mantiene «fuera». Uno de los recursos que emplea para permanecer fuera consiste en modificar constantemente el punto de vista desde el que se cuenta la película, en yuxtaponer elementos narrativos antagónicos: aspectos realistas de la historia junto a otros improbables, carteles escritos intercalados con las imágenes, «textos» recitados que interrumpen el diálogo, entrevistas estáticas enfrentadas con acciones rápidas, interpolaciones de la voz de un narrador que explica o comenta la acción, y así sucesivamente. Otro

recurso consiste en mostrar las «cosas» con un estilo rigurosamente neutralizado, que contrasta con la visión escrupulosamente íntima que brinda Bresson de las cosas como objetos usados, disputados, amados, ignorados y desgastados por la gente. En las películas de Bresson, las cosas —ya sea una cuchara, una silla, un trozo de pan, un par de zapatos— siempre llevan la impronta del uso humano. La clave está en cómo las usan: con destreza (como el preso utiliza su cuchara, en *Un condenado a muerte se ha escapado*, y como la protagonista de *Mouchette* utiliza la cacerola y los cuencos para preparar el café del desayuno) o torpemente. En las películas de Godard, las cosas exhiben una naturaleza totalmente alienada. Lo típico es que las utilicen con indiferencia, sin destreza ni torpeza: están sencillamente allí. «Los objetos existen —ha escrito Godard— y si uno les presta más atención que a las personas ello se debe precisamente a que existen más que dichas personas. Los objetos muertos siguen vivos. A menudo las personas vivas ya están muertas». Tanto cuando los objetos pueden servir de pretexto para gags visuales (como el huevo suspendido de *Una mujer es una mujer* y los carteles cinematográficos del almacén de *Made in U. S. A.*) como cuando pueden introducir un elemento de gran belleza plástica (como los estudios estilo Ponge de *Dos o tres cosas* que muestran el extremo encendido de un cigarrillo y las burbujas que se separan y se juntan en la superficie de una taza de café caliente), siempre aparecen en un concepto de disociación emocional, y sirven para reforzarla. La forma más llamativa en que Godard suministra una versión disociada de las cosas la encontramos en su inmersión ambivalente en el atractivo de la imaginería pop y en la manera solo parcialmente irónica en que exhibe la moneda simbólica del capitalismo urbano: las máquinas recreativas, las cajas de detergente, los automóviles veloces, los carteles de neón, las vallas publicitarias, las revistas de moda. Por extensión, esta fascinación que le inspiran los objetos alienados influye sobre Godard a la hora de elegir el entorno de la mayoría de sus películas: autopistas, aeropuertos, habitaciones anónimas de hotel o apartamentos modernos impersonales, cafés modernizados y brillantemente iluminados, salas de cine. Los muebles y

decorados de las películas de Godard son el paisaje de la alienación, tanto cuando exhibe el patetismo ínsito en la materialización mundana de la existencia real de personas dislocadas que residen en las ciudades, como por ejemplo los rateros de poca monta, las amas de casa descontentas, los estudiantes izquierdistas, las prostitutas (el presente cotidiano), como cuando presenta fantasías antiutópicas sobre el futuro cruel.

Un universo que se experimenta como algo fundamentalmente deshumanizado o disociado también lleva a «asociar» rápidamente entre sí los elementos que lo componen. Una vez más se puede contrastar esta actitud con la de Bresson, que excluye rigurosamente las asociaciones y que por tanto se ocupa de lo profundo de cada situación: en las películas de Bresson hay ciertos intercambios de energía personal, dotados de origen orgánico y de pertinencia recíproca, que prosperan o se agotan (de todas maneras, unifican la narración y le proporcionan un límite orgánico). Para Godard, las conexiones auténticamente orgánicas no existen. En el panorama del dolor, solo son posibles tres reacciones verdaderamente interesantes y estrictamente desprovistas de relación entre sí: la acción violenta, la exploración de las «ideas» y la trascendencia del amor súbito, arbitrario y romántico. Pero se entiende que cada una de estas alternativas es revocable o artificial. No son actos de realización personal; no son tanto soluciones como disoluciones de un problema. Se ha observado que muchas películas de Godard proyectan una imagen masoquista de las mujeres rayana en la misoginia, y un romanticismo incansable en lo que concierne a «la pareja». Se trata de una combinación extraña, pero bastante común, de actitudes. Estas contradicciones son las gemelas psicológicas o éticas de las premisas formales básicas de Godard. En una obra concebida como asociativa y de final abierto, compuesta de «fragmentos», construida mediante la yuxtaposición (en parte aleatoria) de elementos antagónicos, cualquier principio de acción o cualquier resolución emocional decisiva ha de ser necesariamente un artificio (desde un punto de vista ético) o ambivalente (desde un punto de vista psicológico).

Cada película es una trama provisional de atascamientos emocionales e intelectuales. Godard no incorpora a sus películas ninguna actitud —con la probable excepción de lo que opina sobre Vietnam— que al mismo tiempo no se vea matizada, y por tanto criticada, mediante la dramatización del abismo que separa la elegancia y seducción de las ideas, por un lado, de la opacidad brutal o lírica de la condición humana, por otro. La misma sensación de atascamiento caracteriza los juicios morales de Godard. Aunque utilice pródigamente la metáfora y el hecho de la prostitución para sintetizar las miserias contemporáneas, no se puede decir que las películas de Godard sean un alegato «contra» la prostitución y «a favor» del placer y la libertad, en el sentido inequívoco en que las películas de Bresson alaban abiertamente el amor, la honradez, el coraje y la dignidad, y deploran la crueldad y la cobardía.

La obra de Bresson ha de parecer inevitablemente «retórica» desde la perspectiva de Godard, quien se empeña en destruir dicha retórica mediante el uso generoso de la ironía, desenlace este que es corriente cuando una inteligencia inquieta, un poco disociada, pugna por anular un romanticismo y una tendencia moralizadora irreprimibles. En muchas de sus películas, Godard busca deliberadamente el marco de la parodia, de la ironía como contradicción. Por ejemplo, *Una mujer es una mujer* plantea un tema obviamente serio (una mujer frustrada como esposa y como futura madre) en un marco irónicamente sentimental. «El tema de *Una mujer es una mujer* —ha dicho Godard— es un personaje que consigue resolver una determinada situación, pero he concebido este tema en el marco de una comedia musical neorrealista: se trata de una contradicción absoluta, pero esta es precisamente la razón por la cual quise rodar la película». Otro ejemplo es el enfoque lírico de un plan bastante siniestro de gangsterismo inexperto en *Banda aparte*, redondeado con la fina ironía del «final feliz» en que Odile se embarca con Frank rumbo a Latinoamérica en busca de nuevas aventuras románticas. Otro ejemplo: el reparto de *Lemmy contra Alphaville*, película en la cual Godard plantea algunos de sus temas más serios, reúne una colección de figuras de historieta (los personajes

ostentan nombres como Lemmy Caution, protagonista de una famosa serie de novelas de suspense francesa; Harry Dickson; profesor Leonard Nosferatu, alias Von Braun; profesor Jeckyll) y el papel principal lo interpreta Eddie Constantine, el actor estadounidense expatriado cuya facha había sido un paradigma de las películas policíacas francesas de «serie B» durante dos décadas. En verdad, Godard había bautizado inicialmente la película con el título de *Tarzán contra la IBM*. Un ejemplo más: la película que Godard resolvió filmar sobre el doble tema de los asesinatos de Ben Barka y Kennedy, *Made in U. S. A*., fue concebida como un *remake* paródico de *El sueño eterno* (que había vuelto a ponerse de moda en una sala de arte y ensayo de París, en el verano de 1966), con Anna Karina en el papel de Bogart, el detective de la gabardina que se embrollaba en un misterio irresoluble. El riesgo de un uso tan pródigo de la ironía consiste en que las ideas se expresarán como caricaturas de sí mismas, y las emociones solo se manifestarán cuando estén mutiladas. La ironía agrava lo que ya es una limitación considerable de las emociones en el cine, una limitación producida por la insistencia en la naturaleza puramente presente de la narración cinematográfica, en la cual tienen una representación desproporcionada las situaciones menos afectivas, a expensas de la descripción vívida de los estados de angustia, cólera, profundo anhelo erótico con su consiguiente satisfacción, y dolor físico. Así, mientras Bresson, en el apogeo casi invariable de su calidad, puede transmitir emociones profundas sin incurrir jamás en el sentimentalismo, Godard, cuando es menos eficaz, inventa giros de la trama que parecen insensibles o demasiado sentimentales (sin dejar de parecer por ello emocionalmente anodinos).

Me parece que Godard es más afortunado en su estado «franco»: ya sea mediante el singular patetismo que dejó filtrar en *Masculino, femenino*, o mediante la dura frialdad de películas francamente apasionadas como *Los carabineros*, *El desprecio*, *Pierrot el loco* y *Week-end*. Esta frialdad es una cualidad que impregna toda su obra. Aunque su acción sea violenta y su sexualidad sea prosaica, sus películas tienen una relación sigilosa y distante con lo grotesco y doloroso así como con

lo seriamente erótico. En las películas de Godard a veces los personajes son torturados, y es frecuente que estos mueran, pero casi con naturalidad. (Siente una predilección especial por los accidentes de automóvil: el final de *El desprecio*, el desastre de *Pierrot el loco*, el panorama de la indiferente carnicería en la autopista de *Week-end*.) Y rara vez aparece gente haciendo el amor, aunque cuando aparece, lo que le interesa a Godard no es la comunión sensual sino lo que el sexo revela «acerca de los espacios interpersonales». Los momentos orgiásticos afloran cuando los jóvenes bailan juntos o cantan o juegan o corren —la gente corre maravillosamente en las películas de Godard— pero no cuando hacen el amor.

«El cine es emoción», afirma Samuel Fuller en *Pierrot el loco*, y se supone que Godard comparte la idea. Pero para Godard la emoción siempre llega acompañada por un complemento de ingenio, por alguna trasmutación de sentimientos que él instala claramente en el centro del proceso de creación artística. Esto explica en parte la preocupación de Godard por el lenguaje, tanto oído como visto en la pantalla. El lenguaje es en este caso un medio que sirve para distanciarse emocionalmente de la acción. El elemento visual es emocional, inmediato; pero las palabras (incluidos signos, textos, narraciones, dichos, recitaciones, entrevistas) son menos candentes. En tanto que las imágenes invitan al espectador a identificarse con lo que ve, la presencia de las palabras lo convierten en crítico.

Sin embargo, el uso brechtiano que Godard hace del lenguaje no es más que un aspecto de la cuestión. Aunque es mucho lo que Godard debe a Brecht, su manejo del lenguaje es más complejo y equívoco, y está más próximo a los esfuerzos de algunos pintores que utilizan activamente las palabras para socavar la imagen, para denostarla, para volverla opaca e ininteligible. No se trata solo de que Godard otorgue al lenguaje un puesto que ningún otro director le concedió antes. (Basta comparar la locuacidad de las películas de Godard con la severidad verbal y la austeridad del diálogo de las de Bresson.) No ve en el medio

cinematográfico nada que impida que uno de los temas del cine sea el lenguaje mismo, así como el lenguaje se ha convertido en el tema central de gran parte de la poesía contemporánea y, en un sentido metafórico, de algunas pinturas importantes como las de Jasper Johns. Pero parece que el lenguaje solo se puede convertir en tema del cine cuando un cineasta está obsesionado por la naturaleza problemática de aquel, como es harto evidente que lo está Godard. Lo que otros directores han interpretado sobre todo como un refuerzo del mayor «realismo» (la ventaja de las películas sonoras sobre las mudas) se trueca en las manos de Godard en un instrumento virtualmente autónomo, a veces subversivo.

Ya he señalado las diversas maneras en que Godard emplea el lenguaje como locución: no solo como diálogo, sino también como monólogo, como discurso recitado con inclusión de citas, y como medio para intercalar comentarios y preguntas en off. El lenguaje es asimismo un elemento visual o plástico importante de sus películas. A veces la pantalla está totalmente ocupada por un texto o un letrero impreso, que se convierte en el sustituto o el contrapunto de una imagen visual. (Veamos solo unos pocos ejemplos: los títulos de crédito elegantemente elípticos que preceden a cada película; los mensajes en tarjetas postales de los dos soldados de *Los carabineros*; las vallas publicitarias, pósteres, fundas de discos y anuncios de revistas de *Vivir su vida*, *Una mujer casada* y *Masculino, femenino*; las páginas del diario de Ferdinand, de las cuales solo se puede leer una parte, en *Pierrot el loco*; la conversación con cubiertas de libros en *Una mujer es una mujer*; la cubierta de la colección de bolsillo «Idées», utilizada temáticamente en *Dos o tres cosas*; las consignas maoístas en las paredes del apartamento, en *La china*.) Godard no solo rechaza la teoría de que el cine consiste esencialmente en fotografías en movimiento, sino que sustenta la opinión de que este adquiere una categoría superior y una mayor libertad cuando se lo compara con otras formas artísticas precisamente en razón de que admite la intervención del lenguaje, aunque pretenda ser un medio visual. En cierto sentido, los elementos visuales o fotográficos son solo la materia prima del cine de Godard, en tanto que

el ingrediente transformador es el lenguaje. Por tanto, quien reprocha a Godard la locuacidad de sus películas no entiende sus materiales ni sus intenciones. Es casi como si la imagen visual tuviera una cualidad estática, demasiado próxima al «arte», que Godard desea infectar con el estigma de las palabras. En *La china*, sobre la pared de la comuna de estudiantes maoístas hay un cartel que reza: «Debemos reemplazar las ideas vagas por imágenes claras». Pero como Godard sabe, esta es solo una cara del problema. A veces las imágenes son demasiado claras, demasiado simples. (En *La china*, Godard aborda con comprensión e ingenio el deseo archirromántico de convertirnos en seres absolutamente simples y totalmente claros.) La dialéctica muy versátil entre la imagen y el lenguaje dista de ser estable. Como el mismo Godard declara con su propia voz en el comienzo de *Lemmy contra Alphaville*: «En la vida hay algunas cosas que son demasiado complejas para la trasmisión oral. Así que las trocamos en ficción para hacerlas universales». Pero, por otra parte, salta a la vista que la universalización puede degenerar en una simplificación excesiva, que hay que combatir mediante la naturaleza concreta y ambigua de las palabras.

Godard siempre se ha sentido fascinado por la opacidad y coactividad del lenguaje, y un elemento que se repite en sus narraciones cinematográficas es algún tipo de deformación del habla. En su etapa quizá más inocente pero igualmente opresiva, el lenguaje puede convertirse en monólogo histérico, como en *Charlotte y su Jules* y *Una historia de agua*. El lenguaje puede volverse vacilante e incompleto, como en las entrevistas de sus primeras películas: en «El gran estafador» y en *Al final de la escapada*, donde Patricia entrevista a un novelista (interpretado por el director J. P. Melville) en el aeropuerto de Orly. El lenguaje puede volverse reiterativo, como en el doblaje alucinante del diálogo por parte del traductor de cuatro idiomas, en *El desprecio*; y en *Banda aparte*, en la repetición extrañamente vehemente de las frases finales durante el dictado de la profesora de inglés. Hay varios ejemplos de deshumanización total del lenguaje, como en el lento graznido de la computadora Alpha 60 y en el lenguaje

mecánicamente empobrecido de sus súbditos humanos catatónicos, en *Lemmy contra Alphaville*; y en el discurso «entrecortado» del viajero de *Anticipación*. El diálogo puede estar desacompasado respecto de la acción, como en el comentario antifonal de *Pierrot el loco*; o sencillamente puede carecer de sentido, como en la descripción de «la muerte de la lógica» que sigue a una explosión nuclear sobre París, en *El nuevo mundo*. A veces Godard impide que el lenguaje se entienda completamente, como en la primera escena de *Vivir su vida*; en la grabación disonante y en parte ininteligible de la voz de «Richard Po», en *Made in U. S. A.*; y en la larga confesión erótica del comienzo de *Week-end*. Las múltiples discusiones explícitas sobre el «lenguaje como problema» que aparecen en las películas de Godard complementan estas mutilaciones de la locución y el lenguaje. El enigma que gira en torno de la manera de hablar inteligiblemente sobre cuestiones morales o intelectuales, cuando el lenguaje traiciona a la conciencia, se discute en *Vivir su vida* y *Una mujer casada*; el misterio de la «traducción» de un idioma a otro es uno de los temas de *El desprecio* y *Banda aparte*; Guillaume y Veronique especulan sobre el lenguaje del futuro en *La china* (las palabras se pronunciarán como si fueran sonidos y materia); el diálogo en el café de *Made in U. S. A.* entre Marianne, la operaria, y el camarero, deja al descubierto la cara absurda del lenguaje; y el esfuerzo encaminado a depurar el lenguaje de la disociación filosófica y cultural es el tema central y explícito de *Lemmy contra Alphaville* y *Anticipación*, dos películas en que el éxito de los afanes de un individuo por lograr este fin suministra el desenlace dramático.

A esta altura de la obra de Godard, el problema del lenguaje parece haberse convertido en su principal fuente de inspiración. Detrás de la locuacidad importuna de las películas de Godard se oculta una obsesión por la duplicidad y trivialidad del lenguaje. En la medida en que en todas sus películas hay una «voz» que habla, esta es una voz que cuestiona todas las voces. El lenguaje es el contexto más vasto en que se debe situar el tema de la prostitución, tan reiterativo en Godard. Más allá del interés sociológico directo que le suscita, la prostitución es la dilatada metáfora que emplea Godard para referirse al destino del

lenguaje, o sea, de la conciencia misma. La confluencia de los dos temas aparece con particular nitidez en la pesadilla de ciencia ficción de *Anticipación*: en el hotel de un aeropuerto de una época futura (es decir, de ahora), los viajeros pueden optar entre dos tipos de acompañantes sexuales transitorias: las que hacen el amor corporal sin hablar y las que saben recitar palabras cariñosas pero no pueden participar en ningún abrazo físico. Esta esquizofrenia de la carne y el alma es la amenaza que inspira la preocupación de Godard por el lenguaje y la que le impone los términos dolorosos e introspectivos de su arte inquieto. Como dice Natasha en el final de *Lemmy contra Alphaville*: «Hay palabras que no conozco». Pero, según el mito narrativo que guía a Godard, esta dolorosa toma de conciencia marca el comienzo de su redención, y —por extensión del mismo objetivo— de la redención del propio arte.

PERSONA DE BERGMAN

Un impulso es el de no conceder especial importancia a la obra maestra de Bergman. Desde 1960, por lo menos, la difusión de nuevas formas narrativas que propagó con mayor notoriedad (aunque no con mayores méritos) *El año pasado en Marienbad* determinó que lo elíptico y lo complejo continuaran educando al público del cine. Así como la imaginación de Resnais habría de superarse posteriormente a sí misma en *Muriel*, así también en los últimos años se ha estrenado una serie de películas cada vez más difíciles y logradas. Pero estas circunstancias afortunadas no eximen a nadie que se interese por el cine de aclamar una obra tan original y fructífera como *Persona*. Es deprimente que esta película solo haya recibido una mínima parte de la atención que se merece desde que la estrenaron en Nueva York, Londres y París.

En realidad, la mezquindad de la reacción de los críticos puede estar más encauzada contra el director de *Persona* que contra la película en sí. El nombre de su director se ha convertido en sinónimo de una carrera pródiga e incansablemente fecunda; de un cúmulo de películas relativamente fáciles, a menudo simplemente bellas, y a esta altura (según parece) casi demasiado numerosas; de un talento exuberantemente inventivo, sensual y sin embargo melodramático, empleado con lo que aparentaba ser cierta complacencia, y proclive a incurrir en despliegues embarazosos de mal gusto intelectual. Difícilmente se podía culpar a los más exigentes cinéfilos de no esperar jamás, del Fellini nórdico, una película sobresaliente. Pero *Persona* obliga, afortunadamente, a desechar semejantes prejuicios desdeñosos acerca de su autor.

El resto de la displicencia ante *Persona* puede achacarse a los remilgos emocionales: la película, como muchas de las obras recientes de Bergman, conlleva una dosis casi ofensiva de sufrimiento personal.

Esto vale sobre todo para *El silencio*, la más lograda, con creces, de las películas que Bergman ha filmado antes de esta obra. Y *Persona* se inspira pródigamente en los temas y el modelo esquemático de *El silencio*. (Las protagonistas de ambas películas son dos mujeres unidas por una relación apasionada y angustiosa, una de las cuales tiene un hijo pequeño al que descuida lastimosamente. Ambas películas asumen los temas del escándalo erótico; los antagonismos de la violencia y la impotencia, de la razón y la sinrazón, del lenguaje y el silencio, de lo inteligible y lo ininteligible.) Pero la nueva película de Bergman trasciende *El silencio* casi tanto como esta trasciende, por su fuerza emocional y su sutileza, toda su producción anterior.

Este logro da, por ahora, la pauta de una obra que es innegablemente «difícil». Será inevitable que *Persona* inquiete, turbe y deje frustrados a la mayoría de los espectadores… por lo menos tanto como *Marienbad* en su tiempo. O esto es lo que cabría suponer. Pero la reacción de los críticos ante *Persona*, que suma la impasibilidad a la indiferencia, ha eludido asociar la película con algo desconcertante. Los críticos han admitido, apenas, que el nuevo Bergman es innecesariamente oscuro. Algunos agregan que esta vez ha exagerado el clima de desolación impenitente. Insinúan que con esta película se ha metido en camisa de once varas, al trocar el arte por la afectación. Pero las dificultades y las recompensas de *Persona* son mucho más formidables de lo que permitirían suponer estas objeciones triviales.

Por supuesto, el testimonio de dichas dificultades está de todos modos a la vista, incluso en ausencia de una controversia más pertinente. ¿Cómo se explicarían, si no, todas las discrepancias y los elementales errores de interpretación que aparecen en las versiones que dan los críticos acerca de lo que ocurre realmente en la película? *Persona* parece desafiantemente abstrusa, como *Marienbad*. Su aspecto exterior no tiene nada en común con la intrínseca y abstracta atmósfera evocadora del castillo de la película de Resnais: el espacio y los decorados de *Persona* son antirrománticos, fríos, mundanos, clínicos (literalmente clínicos, en determinado sentido), burgueses y modernos. Pero en este ambiente flota un misterio no menor que el de *Marienbad*.

El espectador encontrará necesariamente enigmáticos la acción y el diálogo, porque no podrá descifrar si determinadas escenas tienen lugar en el pasado, el presente o el futuro; y si determinadas imágenes y episodios pertenecen a la realidad o la fantasía.

Un recurso corriente para abordar una película que presenta este tipo de dificultades ahora habituales consiste en desestimar la importancia de dichas distinciones dictaminando que la película constituye una unidad. Por lo general esto equivale a situar la acción en un universo simplemente (o íntegramente) mental. Pero a mí me parece que este enfoque solo sirve para encubrir la dificultad. Dentro de la estructura de lo que se exhibe, los elementos siguen relacionándose entre sí en las condiciones que inicialmente le sugirieron al espectador que algunos hechos eran reales en tanto que otros pertenecían al orden de las visiones (ya se tratara de fantasías, ensueños, alucinaciones o visitantes de otros mundos). Las relaciones causales que se observan en un tramo de la película se siguen desechando en otro; la película continúa suministrando varias explicaciones igualmente persuasivas pero mutuamente excluyentes del mismo hecho. Cuando la totalidad de la película se reinstala en la mente, estas relaciones internas discordantes se trasladan, intactas, pero no se reconcilian. Debería agregar que describir *Persona* como una película totalmente subjetiva —una acción que se desarrolla dentro de la cabeza de un solo personaje— es tan poco práctico como lo fue (qué fácil resulta entenderlo ahora) para elucidar el sentido de *Marienbad*, película cuyo desprecio por la cronología convencional y por la delimitación tajante entre la fantasía y la realidad difícilmente podría haber constituido una provocación mayor que la de *Persona*.

Pero tampoco es más sensato abordar esta película en busca de una narración objetiva, ignorando el hecho de que *Persona* está sembrada de signos que se anulan mutuamente. Incluso el esfuerzo más hábil encaminado a estructurar una única anécdota plausible a partir de la película debe omitir o contradecir algunas de sus secciones, imágenes y

procedimientos clave. Encarado con menos destreza, este esfuerzo ha desembocado en la reseña anodina, pobre y parcialmente inexacta de la película de Bergman promulgada por la mayoría de los comentaristas y críticos.

Según esta reseña, *Persona* es un drama psicológico de cámara que narra la relación entre dos mujeres. Una es una actriz de éxito, que evidentemente promedia la treintena: se llama Elizabeth Vogler (Liv Ullman) y ahora padece una enigmática crisis mental cuyos principales síntomas son la mudez y una lasitud casi catatónica. La otra es la hermosa y joven enfermera de veinticinco años llamada Alma (Bibi Andersson) que se encarga de cuidar a Elizabeth, primeramente en el hospital psiquiátrico y después en la casita de la playa que les presta con este fin la psiquiatra del hospital, médica de Elizabeth y supervisora de Alma. Lo que sucede en el transcurso de la película, según el consenso de los críticos, es que, en razón de un proceso misterioso, las dos mujeres intercambian sus identidades. La que es visiblemente más fuerte, Alma, se debilita y asume gradualmente los problemas y confusiones de su paciente, en tanto que la enferma abrumada por la desesperación (o la psicosis) recupera finalmente la facultad del habla y reanuda su vida anterior. (No vemos cómo se consuma este trueque. Lo que muestra el final de *Persona* parece un estancamiento angustioso. Pero se dijo que hasta poco antes de su estreno la película contenía una breve escena final que mostraba a Elizabeth de nuevo sobre el escenario, aparentemente restablecida por completo. Presumiblemente, el espectador podía inferir de ello que ahora la enfermera había enmudecido y cargado el peso de la desesperación de Elizabeth.)

A partir de esta versión fabricada, mitad «relato» y mitad «significado», los críticos han sacado varias interpretaciones ulteriores. Algunos consideran que el trueque entre Elizabeth y Alma refleja una ley impersonal que rige intermitentemente los asuntos humanos: a ninguna de las dos le incumbe la responsabilidad última. Otros postulan que la actriz somete a la inocente Alma a un acto de canibalismo premeditado, y por tanto interpretan la película como una

parábola de las energías depredadoras y demoníacas del artista, que saquea incorregiblemente la vida en busca de material virgen.[26] Otros críticos se trasladan rápidamente a un plano aún más general, y extraen de *Persona* un diagnóstico de la disociación contemporánea de la personalidad, una demostración de que la buena voluntad y la confianza están condenadas al fracaso inevitable, y opiniones previsiblemente correctas acerca de cuestiones tales como la alienación de la sociedad opulenta, la naturaleza de la locura, la psiquiatría y sus limitaciones, la guerra estadounidense en Vietnam, la herencia occidental de culpabilidad sexual y el Holocausto. (A continuación los críticos le reprochan a Bergman —como hizo Michel Cournot hace varios meses en *Le Nouvel Observateur*— que incurra en este vulgar didacticismo que ellos le han imputado.)

Pero creo que esta versión predominante de *Persona* simplifica y desfigura groseramente incluso cuando se convierte en relato. Es cierto que Alma se vuelve cada vez más insegura, más vulnerable: en el transcurso de la película queda reducida a accesos de histeria, de crueldad, de ansiedad, de dependencia infantil y (probablemente) de delirio. También es cierto que Elizabeth se vuelve cada vez más fuerte, o sea, más activa, más sensible, aunque su cambio es mucho más sutil y, casi hasta el final, todavía se resiste a hablar. Pero todo esto no equivale ni remotamente al «intercambio» de atributos e identidades sobre el que se han explayado irresponsablemente los críticos. Tampoco está demostrado, como ha supuesto la mayoría de los críticos, que Alma, por mucho que se identifique, dolorosa y melancólicamente, con la actriz, asuma los dilemas de Elizabeth, cualesquiera que estos sean. (La película dista mucho de aclararlos.)

Yo opino que hay que resistir la tentación de inventar añadidos a la historia. Tomemos, por ejemplo, la escena que empieza con la brusca aparición de un hombre de mediana edad, con gafas de sol (Gunnar Björnstrand), cerca de la casita de la playa donde Elizabeth y Alma viven aisladas. Lo único que vemos es lo siguiente: se aproxima a Alma, le habla, y se obstina en llamarla Elizabeth, no obstante sus protestas; intenta abrazarla a pesar de que ella forcejea para zafarse; durante toda

esta escena el rostro impasible de Elizabeth nunca está a más de unos pocos centímetros de distancia; Alma cede súbitamente a los abrazos, mientras dice: «Sí, soy Elizabeth» (Elizabeth continúa mirando fijamente), y se acuesta con él en medio de una avalancha de caricias. A continuación vemos a las dos mujeres juntas (¿poco después?); están solas y se comportan como si nada hubiera sucedido. Se puede interpretar esta secuencia como una demostración de que Alma está cada vez más identificada con Elizabeth y como una valoración de la magnitud del proceso en virtud del cual Alma aprende (¿en la realidad?, ¿en su imaginación?) a convertirse en Elizabeth. En tanto que Elizabeth ha renunciado, quizá voluntariamente, a ser actriz, refugiándose en la mudez, Alma se consagra involuntaria y dolorosamente a convertirse en Elizabeth Vogler, la actriz que ya no existe. Sin embargo, nada de lo que vemos nos autoriza a describir esta escena como un hecho real, como algo que sucede en el transcurso de la trama en las mismas condiciones en que se produce el alejamiento inicial de las dos mujeres a la casita de la playa.[27] Pero tampoco podemos estar absolutamente seguros de que no sucede esto, o algo parecido. Al fin y al cabo, vemos que ocurre. (Y forma parte de la naturaleza del cine el conferir a todos los acontecimientos, cuando no existe indicación de lo contrario, el mismo grado de realidad: todo lo que muestra la pantalla está allí, presente.)

La complejidad de *Persona* emana de que Bergman oculta el tipo de señales claras que sirven para separar las fantasías de la realidad, señales que Buñuel ofrece, por ejemplo, en *Bella de día*. Buñuel suministra las claves porque quiere que el espectador esté en condiciones de descifrar su película. La exigüidad de las pistas que aporta Bergman debe interpretarse como un testimonio de que este se ha propuesto conservar en parte la naturaleza cifrada de su película. El espectador solo puede encaminarse hacia la certidumbre sobre la acción, pero sin alcanzarla jamás. Sin embargo, en la medida en que la distinción entre fantasía y realidad puede prestar algún servicio para entender *Persona*, debo decir que mucho de lo que ocurre dentro de la casita de la playa y alrededor de esta se puede atribuir plausiblemente

a la fantasía de Alma. Mucho más, en verdad, de lo que los críticos suponen. Un elemento capital en favor de esta tesis es una secuencia que se desarrolla poco después de que las dos mujeres lleguen a la costa. Se trata de aquella en que, después de haber visto que Elizabeth entra en la habitación de Alma y se detiene junto a esta y le acaricia el pelo, vemos que Alma, pálida y turbada, le pregunta a Elizabeth a la mañana siguiente: «¿Anoche viniste a mi habitación?», oído lo cual Elizabeth, un tanto burlona y ansiosa, hace un ademán negativo con la cabeza. Ahora bien, no parece existir ninguna razón para poner en duda la respuesta de Elizabeth. El espectador no tiene ninguna evidencia de que Elizabeth esté urdiendo un plan malévolo para minar la confianza de Alma en su propia cordura, ni evidencia alguna para poner en duda la memoria o la cordura de Elizabeth en el sentido corriente de la palabra. Pero de ser así, en el comienzo de la película se dejan sentados dos datos importantes. El primero es que Alma tiene alucinaciones, y probablemente seguirá teniéndolas. El segundo es que las alucinaciones o visiones surgirán en la pantalla con los mismos ritmos y la misma apariencia de realidad objetiva que tienen los elementos «reales». (Sin embargo, en la iluminación de algunas escenas se suministran algunas claves, demasiado complejas para describirlas aquí.) Y una vez aceptados estos datos, parece muy plausible interpretar al menos la escena con el marido de Elizabeth como una fantasía de Alma, lo mismo que otras varias escenas que muestran un contacto físico electrizado, hipnótico, entre las dos mujeres.

Pero la discriminación entre lo que es fantasía y lo que es realidad en *Persona* (es decir, entre lo que Alma imagina y lo que se puede aceptar que ocurre verdaderamente) constituye un logro de poca importancia. Y pronto se convierte en un logro que induce a error, si no se lo subordina a otro problema de más envergadura: la forma de exposición o narración que emplea la película. Como ya he sugerido, *Persona* se estructura obedeciendo a una forma que se resiste a que la reduzcan a una historia…, la historia, digamos, de la relación (por muy ambigua y abstracta que sea) entre dos mujeres llamadas Elizabeth y Alma, una paciente y una enfermera, una estrella y una ingenua, *alma* y *persona*

(máscara). Semejante reducción a la condición de historia equivale, finalmente, a la reducción de la película de Bergman a una sola dimensión, la psicológica. Y no se trata de que dicha dimensión no esté presente. Pero para entender *Persona*, el espectador debe ir más allá del punto de vista psicológico.

Esto parece imperativo porque Bergman deja que el público interprete de diversas maneras la mudez de Elizabeth: como una crisis mental involuntaria y como una decisión moral voluntaria que conduce a la autodepuración o al suicidio. Pero cualesquiera que sean los antecedentes de esa mudez, Bergman desea interesar al espectador mucho más en el hecho descarnado que en sus causas. En *Persona*, la mudez es en primer lugar un hecho con un determinado peso psíquico y moral, un hecho que desencadena su propio tipo de causalidad psíquica y moral sobre el «otro».

Yo me inclino a otorgar prioridad a lo que la psiquiatra le dice a Elizabeth antes de que esta parta con Alma rumbo a la casita de la playa. La psiquiatra informa a una Elizabeth silenciosa e impasible de que ha entendido su caso. Ha captado que Elizabeth quiere ser sincera y que no desea representar un papel ni mentir: anhela hacer que confluyan lo interior y lo exterior. Y que, después de rechazar el suicidio como solución, ha optado por ser muda. La psiquiatra termina aconsejando a Elizabeth que espere su oportunidad y que viva su experiencia hasta el final, y pronostica que a la larga la actriz renunciará a su mudez y se reintegrará al mundo… Pero aunque se piense que esta disertación se realiza desde una perspectiva privilegiada, sería un error tomarla por la clave de *Persona*, o incluso suponer que la tesis de la psiquiatra explica totalmente el estado de Elizabeth. (La doctora podría estar equivocada o, por lo menos, podría estar simplificando el problema.) Al situar este parlamento tan cerca del comienzo de la película (aun antes, la doctora le describe superficialmente a Alma los síntomas de Elizabeth cuando le asigna por primera vez el caso), y al no volver a referirse explícitamente a esta «explicación», Bergman ha tomado en consideración la psicología y al mismo tiempo se ha desentendido de ella. Sin descartar la explicación

psicológica, relega a un lugar relativamente secundario cualquier consideración acerca del papel que desempeñan en la acción los *motivos* de la actriz.

Persona se coloca más allá de la psicología y también, en un sentido análogo, más allá del erotismo. Ciertamente contiene los materiales propios de una temática erótica, como en el caso de la «visita» del marido de Elizabeth que concluye cuando este se acuesta con Alma mientras aquella mira. Sobresale, además, la vinculación, entre las dos mujeres que, vista su contigüidad febril, sus caricias, su apasionamiento descarnado (que Alma confiesa con sus palabras, sus ademanes y su fantasía), difícilmente podría dejar de sugerir, según parece, una poderosa, aunque muy inhibida, relación sexual. Pero, en realidad, lo que podría ser un sentimiento sexual se transporta en gran medida a algo que trasciende la sexualidad, e incluso el erotismo. La escena más patentemente sexual de la película es aquella en la cual Alma, sentada frente a Elizabeth en el otro extremo de la habitación, cuenta la historia de una orgía improvisada en la playa: Alma habla, transfigurada, y al mismo tiempo que revive el recuerdo le revela conscientemente a Elizabeth este secreto vergonzoso trocado en su mayor ofrenda de amor. Solo mediante palabras y sin recurrir a imágenes (a través del flashback) se genera una violenta atmósfera sexual. Pero esta sexualidad es totalmente ajena al «presente» de la película y a la relación entre las dos mujeres. En este contexto, *Persona* introduce una modificación notable en la estructura de *El silencio*. En esta película, cronológicamente anterior, la relación amor-odio entre las dos hermanas proyectaba una carga inconfundible de energía sexual, sobre todo a través de los sentimientos de la hermana mayor (Ingrid Thulin). En *Persona*, Bergman ha logrado una situación más interesante al extirpar o trascender con delicadeza las posibles connotaciones sexuales del vínculo entre las dos mujeres. Este es un triunfo notable del aplomo moral y psicológico. Al mismo tiempo que mantiene la ambigüedad de la situación —desde un punto de vista psicológico—, Bergman no da la impresión de eludir el problema y no muestra nada que sea improbable desde dicho punto de vista.

La ventaja de mantener la ambigüedad de los aspectos psicológicos de *Persona* (sin hacerles perder su credibilidad interna) consiste en que Bergman puede hacer muchas otras cosas además de contar una historia. En lugar de una historia cabal, presenta algo que es, en un sentido, más basto, y en otro, más abstracto: un cúmulo de material, un tema. La función del tema o material puede residir tanto en su opacidad y multiplicidad como en la facilidad con que se presta a encarnarse en determinada acción o argumento.

En una obra estructurada según estos principios, la acción debería parecer intermitente, porosa, filmada mediante insinuaciones de ausencia, de lo que no se podría decir de manera unívoca. Esto no significa que la narración ha renunciado al «sentido». Pero sí significa que el sentido no está ligado necesariamente a determinado argumento. Por otra parte, subsiste la posibilidad de una narración extensa compuesta de acontecimientos que no se explican (totalmente) pero que, sin embargo, son posibles y quizá incluso han sucedido. El avance de semejante narración puede medirse por las relaciones recíprocas entre las partes —por ejemplo, sus desplazamientos— más que por la causalidad corriente y realista (principalmente psicológica). Es posible que exista lo que cabría denominar argumento latente. De todas maneras, los críticos tienen mejores cosas que hacer en lugar de ponerse a investigar la línea argumental como si el autor la hubiera ocultado, por simple torpeza, por error, por frivolidad o por falta de oficio. En dichas narraciones no se trata de un argumento extraviado sino de un argumento anulado (por lo menos en parte). Esta intención ha de ser aceptada al pie de la letra y respetada, tanto si es consciente como si solo está implícita en la obra.

Tomemos el caso de la información. La narración tradicional sustenta la táctica de suministrar información «completa» (me refiero a toda la que se necesita, según el marco de referencia del «mundo» que propone la narración), de modo que el final de la experiencia visual o de lectura coincide, a la perfección, con la plena satisfacción del deseo de saber,

de entender qué ocurrió y por qué. (Desde luego, esta es una búsqueda de conocimiento muy manipulada. La especialidad del artista consiste en convencer a su público de que no puede saber, o no debe preocuparse por saber, aquello de lo que no se ha enterado al final.) Por el contrario, una de las características más notables de las nuevas narraciones estriba en la frustración deliberada y calculada del deseo de saber. ¿Acaso sucedió algo el año pasado en *Marienbad*? ¿Qué se hizo de la muchacha de *La aventura*? ¿Adónde va Alma cuando sube sola a un autobús en el tramo final de *Persona*?

En cuanto se piensa que es posible frustrar sistemáticamente (en parte) el deseo de saber, las viejas expectativas sobre la línea argumental ya no se tienen en pie. No se puede pretender que esas películas (o las obras análogas de ficción en prosa) suministren muchas de las satisfacciones comunes de las narraciones tradicionales, como por ejemplo la de ser «dramáticas». Al principio puede parecer que subsiste un argumento, aunque con la peculiaridad de que nos lo cuentan desde un ángulo oblicuo, incómodo, que oscurece la visión. Lo cierto es que no hay absolutamente ningún argumento, en el antiguo sentido de la palabra: lo que se proponen estas nuevas narraciones no es provocar sino interesar al público más directamente en otras cosas, por ejemplo, en los mismísimos procesos de conocer y ver. (Un precursor eminente de este concepto de la narración fue Flaubert: el empleo persistente del detalle salido de foco en las descripciones de *Madame Bovary* es un ejemplo de este método.)

El corolario de la nueva narración es, pues, una tendencia a desdramatizar. *Te querré siempre*, por ejemplo, nos cuenta lo que a primera vista parece ser una historia. Pero se trata de una historia que progresa mediante omisiones. Al público lo acosa, por así decirlo, la sensación de que existe un significado perdido o ausente al que ni siquiera el mismo artista tiene acceso. El hecho de que el artista confiese su agnosticismo puede producir una impresión de frivolidad o de desprecio por el público. Muchas personas se indignaron cuando Antonioni manifestó que él tampoco sabía qué le había ocurrido a la muchacha desaparecida en *La aventura*: si se había suicidado, por

ejemplo, o si había huido. Pero esta actitud habría que aceptarla con la máxima seriedad. Cuando el artista declara que no «sabe» más que el público, lo que dice es que todo el significado reside en la obra misma, que no hay nada «detrás» de esta. Estas obras parecen desprovistas de sentido o de significado solo en la medida en que las actitudes críticas más arraigadas han impuesto a las artes narrativas (tanto el cine como la literatura en prosa) el ucase de que el significado reside únicamente en este excedente de «referencias» que se sitúan fuera del marco de la obra y que conciernen al «mundo real» o a la «intención» del artista. Pero esta es, en el mejor de los casos, una norma arbitraria. El significado de la narración no es idéntico a una paráfrasis de los valores que un público ideal asocia con los equivalentes u orígenes que los elementos del argumento tienen en la «vida real», ni a las actitudes que el autor proyectó hacia dichos elementos. El significado (ya sea en el cine, en la ficción o en el teatro) tampoco es una consecuencia de un determinado argumento. Pueden existir otros tipos de narración además de los que se basan en una historia, en los cuales el problema fundamental es el desarrollo de la línea argumental y la elaboración de los personajes. Por ejemplo, el material se puede encarar como un recurso temático del cual derivan, como variaciones, distintas (y quizá confluyentes) estructuras narrativas. Pero es inevitable que los imperativos formales de semejante construcción difieran de los de una historia (o incluso de los de una serie de historias paralelas). Probablemente la diferencia sea más patente en la manera de abordar el factor tiempo.

Una historia despierta el interés del público por lo que sucede, por el desenlace de cada situación. El desplazamiento es categóricamente lineal, cualesquiera que sean los rodeos y digresiones. Nos desplazamos de A a B, para luego dirigir la atención hacia C, incluso cuando C (si la situación está bien manejada) ya encauza nuestro interés en dirección a D. Cada eslabón de la cadena se aniquila, por así decirlo, a sí mismo, después de haber cumplido su función. Por el contrario, el desarrollo de una narración con «tema y variación» es mucho menos lineal. No se puede eliminar totalmente el desplazamiento lineal, porque la

experiencia de la obra sigue desarrollándose en el tiempo (el tiempo necesario para ver o leer). Pero este movimiento de avance puede verse condicionado drásticamente por un principio de regresión que compite con él y que puede asumir la forma, digamos, de continuas remisiones al pasado y a otros tramos simultáneos de la acción. Una obra de esta naturaleza invitaría a repetir la experiencia, a reincidir en la contemplación. Semejante obra le propondría al espectador o lector que, en términos ideales, se colocara simultáneamente en varios tramos diferentes de la narración.

Esta propuesta, típica de las narraciones de «tema y variación», elimina la necesidad de fijar un esquema cronológico convencional. En cambio, es posible que el tiempo aparezca disfrazado de un presente perpetuo; o también es posible que los acontecimientos formen una maraña en la que no se puedan distinguir con exactitud el pasado, el presente y el futuro. *Marienbad* y *La inmortal* de Robbe-Grillet son ejemplos patentes de este último procedimiento. En *Persona*, Bergman utiliza una técnica mixta. Si bien en la mayor parte de la película el manejo de la secuencia temporal parece a grandes rasgos realista o cronológico, en el comienzo y el final se borran drásticamente las distinciones entre el «antes» y el «después», hasta hacerse casi indescifrables.

Desde mi punto de vista, lo más correcto es describir la construcción de *Persona* en términos de esta forma de «variaciones sobre un tema». El tema es el del desdoblamiento; las variaciones son aquellas que emanan de las principales posibilidades de dicho tema (tanto en el plano formal como en el psicológico), o sea, la duplicación, la inversión, el intercambio recíproco, la fusión y la fisión, y la repetición. La acción no se puede parafrasear de manera unívoca. Es correcto hablar de *Persona* en términos del destino de dos personajes llamados Elizabeth y Alma que libran un desesperado duelo de identidades. Pero es igualmente apropiado decir que *Persona* narra el duelo entre dos partes míticas de un solo yo: la persona corrompida que es artista (Elizabeth) y el alma ingenua (Alma) que sucumbe al entrar en contacto con la corrupción.

Un tema subsidiario del desdoblamiento es el contraste entre el ocultamiento y la exhibición a cara descubierta. La palabra latina *persona* designa la máscara que usan los actores. Ser persona, entonces, implica tener una máscara, y en *Persona* ambas mujeres lucen máscaras. La de Elizabeth es su mudez. La de Alma es su salud, su optimismo, su vida normal (está prometida, le gusta su trabajo y lo desempeña bien, etcétera). Pero en el transcurso de la película ambas máscaras se resquebrajan.

Es demasiado simplista resumir este drama diciendo que la violencia que la actriz ha perpetrado contra sí misma se transfiere a Alma. La violencia y el sentimiento de horror e impotencia son, en verdad, las experiencias residuales de la conciencia sometida a suplicio. Al no limitarse a contar una «historia» acerca del suplicio psíquico de dos mujeres, Bergman utiliza dicho suplicio como elemento constitutivo de su tema principal. Y este tema del desdoblamiento parece ser una idea no menos formal que psicológica. Como ya he destacado, Bergman ha ocultado suficiente información acerca de la historia de las dos mujeres como para que sea imposible determinar con claridad los lineamentos generales, y mucho menos aún la totalidad, de lo que sucede entre ellas. Además, ha intercalado una serie de reflexiones sobre la naturaleza de la representación (la condición de la imagen, de la palabra, de la acción, del mismísimo medio cinematográfico). *Persona* no es solo una representación de los intercambios entre los dos personajes, Alma y Elizabeth, sino también una meditación acerca de la película que versa «sobre» ellas.

Los tramos más explícitos de esta meditación son las secuencias inicial y final, donde Bergman intenta crear la película como objeto: un objeto finito, acabado, frágil, perecedero, y por tanto algo que existe en el espacio además de existir en el tiempo.

Persona comienza con la oscuridad. Luego dos puntos de luz se intensifican gradualmente, hasta que vemos que se trata de los dos carbones de la lámpara de arco; a continuación pasa fugazmente un

tramo de película virgen. Después sigue una sucesión de imágenes rápidas, algunas de ellas apenas identificables: una persecución de una película cómica muda; un pene erecto; un clavo martillado en la palma de una mano; un enfoque desde el fondo de un escenario donde se ve a una actriz muy maquillada que declama en dirección a las candilejas y a la oscuridad de la sala (no tardamos en volver a ver esta imagen y nos enteramos de que se trata de Elizabeth en el momento de interpretar su último papel, el de Electra); la autoinmolación de un monje budista en Vietnam del Sur; múltiples cadáveres en una morgue. Todas estas imágenes desfilan muy rápidamente, en general a tanta velocidad que resulta difícil verlas; pero poco a poco se hacen más lentas, como si consintieran en ceñirse al tiempo en que el espectador puede captarlas cómodamente. Entonces sigue la última serie de imágenes, proyectadas a velocidad normal. Vemos a un niño delgado, enfermizo, de unos once años, que yace boca abajo, cubierto por una sábana, en un camastro de hospital adosado a la pared de un cuarto vacío. Al principio, el espectador no puede dejar de asociarlo a los cadáveres que acaba de ver. Pero el chico se mueve, aparta torpemente la sábana de un puntapié, se vuelve apoyándose sobre el estómago, se cala unas grandes gafas redondas, saca un libro y empieza a leer. Después vemos delante de él una indescifrable mancha borrosa, muy débil, pero en vías de convertirse en una imagen: el rostro ampliado pero nunca muy nítido de una bella mujer. El niño estira la mano, lentamente, vacilando, como si estuviera en trance, y empieza a acariciar la imagen. (La superficie que toca induce a pensar en una pantalla cinematográfica, pero también en un retrato y en un espejo.)

¿Quién es ese niño? Casi todos suponen que se trata del hijo de Elizabeth, porque más adelante nos enteramos de que tiene uno (cuya fotografía ella rompe cuando su marido se la envía al hospital) y porque piensan que el rostro de la pantalla es el de la actriz. En realidad, no lo es. La imagen no solo dista de ser clara (lo cual es obviamente deliberado), sino que Bergman la hace fluctuar una y otra vez entre el rostro de Elizabeth y el de Alma. Aunque solo fuera por esta razón, parece demasiado fácil asignar al niño una identidad

específica. Creo, más bien, que dicha identidad es algo que no deberíamos esperar conocer.

Sea como fuere, no se vuelve a ver al niño hasta el final de la película cuando, después de terminada la acción, aparece un montaje complementario, más breve, de imágenes fragmentadas, que concluye cuando el niño vuelve a estirar la mano en actitud acariciadora hacia la enorme ampliación borrosa del rostro de mujer. Entonces Bergman corta a la toma de la lámpara de arco incandescente y muestra el fenómeno inverso del que abre la película. Los carbones empiezan a palidecer y la luz se extingue lentamente. La película muere, por así decirlo, delante de nuestros ojos. Muere como moriría un objeto o una cosa, declarándose agotada por el uso, y por tanto de forma casi independiente de la voluntad del autor.

*

Cualquier reseña que omita mencionar el comienzo y el final de *Persona*, o que los deseche por considerarlos poco importantes, no se refiere a la película que ha dirigido Bergman. Lejos de ser ajeno o presuntuoso, como opinaron muchos críticos, lo que se ha dado en llamar el encuadre de *Persona* es, a mi juicio, una ratificación capital del motivo de introspección estética que discurre a lo largo de toda la película. El elemento de introspección que hay en *Persona* es cualquier cosa menos una inquietud arbitraria, superpuesta a la acción dramática. Para empezar, es la ratificación más explícita, en el plano formal, del tema del desdoblamiento o duplicación que está presente, en el plano psicológico, en toda interacción entre Alma y Elizabeth. Los «desdoblamientos» formales de *Persona* constituyen la mayor expansión del tema del desdoblamiento que suministra el material para la película.

Quizá el episodio aislado más impresionante, donde se ponen de relieve con más rigor las resonancias formales y psicológicas del tema de la duplicación, es aquel en que Alma brinda una larga descripción de la maternidad de Elizabeth y de la relación de esta con su hijo. Este

monólogo se repite íntegramente dos veces: una, mostrando cómo escucha Elizabeth; otra, mostrando cómo habla Alma. La secuencia culmina espectacularmente, con el primer plano de un rostro doble o compuesto, mitad de Elizabeth y mitad de Alma.

Aquí Bergman pone énfasis en la promesa paradójica del cine, a saber: que siempre produce la ilusión de acceso indiscreto a una realidad que no ha sido manipulada, de visión neutral de las cosas tal como son. Lo que se filma es siempre, en cierto sentido, un «documento». Pero lo que los cineastas contemporáneos muestran con frecuencia cada vez mayor es el mismo proceso del ver, suministrando justificaciones o pruebas en favor de varias maneras distintas de ver el mismo elemento, que el espectador puede ejercitar simultánea o sucesivamente.

El uso que Bergman hace de esta idea en *Persona* es llamativamente original, pero la intención general es más común. En los medios que empleó Bergman para convertir su película en algo introspectivo, autocontemplativo y, en última instancia, autofágico, no deberíamos ver un capricho personal sino la manifestación de una tendencia consolidada. Porque lo que se desató cuando se demolieron las estructuras formales decimonónicas del argumento y los personajes (con su presunción de que existía una realidad mucho menos compleja que la que abarca la conciencia contemporánea) fue la energía para este tipo de preocupación «formalista» por la naturaleza y las paradojas del medio en sí mismo. Lo que se acostumbra calificar con condescendencia como la artificialidad exageradamente exquisita del arte contemporáneo, que conduce a una especie de autofagia, se puede definir, con tono menos peyorativo, como la liberación de nuevas energías del pensamiento y la sensibilidad.

Para mí, esta es la promesa oculta tras la conocida tesis que sitúa la diferencia entre el cine tradicional y el nuevo en el cambio de condición de la cámara. En la estética de las películas tradicionales, la cámara procuraba pasar inadvertida y eclipsarse ante el espectáculo que retransmitía. Por el contrario, tal como ha señalado Pasolini, lo que se entiende por nuevo cine se puede reconocer por la «presencia sentida

de la cámara». (Es superfluo aclarar que el nuevo cine no es simplemente el cine de esta última década. Por citar tan solo a dos precursores, recordemos *El hombre de la cámara* [1929], de Vertov, con su juguetón contraste pirandelliano entre la película como objeto físico y la película como imagen viva, y *La brujería a través de los tiempos (Häxan)* [1921], de Benjamin Christensen, con sus bruscas idas y venidas entre la ficción y el documento periodístico.) Pero Bergman va más allá del modelo de Pasolini, e inserta la presencia sentida de la película como objeto en la conciencia del espectador. Esto sucede no solo en el comienzo y el final sino en la mitad de *Persona*, cuando la imagen —una toma del rostro horrorizado de Alma— se resquebraja, como un espejo, y después arde. Cuando la escena siguiente empieza inmediatamente después (como si nada hubiera ocurrido), el espectador tiene no solo un resabio indeleble de la angustia de Alma, sino también una sensación de conmoción añadida, una aprehensión mágico-formal de la película, como si esta hubiera sucumbido bajo el peso de los tremendos sufrimientos registrados y luego se hubiese reconstituido mágicamente, por así decir.

La intención de Bergman, en el comienzo y el final de *Persona* y en esta aterradora ruptura intermedia, es muy distinta —en verdad, es la antítesis romántica— de la intención de Brecht, que consistía en enajenar al público con recordatorios constantes de que lo que presenciaba era teatro. A Bergman solo parece interesarle secundariamente la idea de que puede ser saludable para el público que le recuerden que está presenciando una película (un artefacto, algo fabricado) y no la realidad. Más bien, Bergman proclama la complejidad de lo que se puede representar, afirma que el conocimiento profundo e intrépido de cualquier cosa terminará por ser destructivo. Los personajes del cine de Bergman que captan algo intensamente acaban por consumir lo que saben, lo agotan y se ven obligados a pasar a otras cosas.

Este principio de intensidad que está presente en la raíz misma de la sensibilidad de Bergman orienta las maneras específicas en que utiliza las nuevas formas narrativas. Todo lo que se parezca a la vivacidad de

Godard, la inocencia intelectual de *Jules y Jim*, el lirismo de *Antes de la revolución* de Bertolucci y *La partida* de Skolimowski escapa a sus posibilidades. La obra de Bergman se caracteriza por la lentitud, por el ritmo deliberado…, algo semejante a la pesadez de Flaubert. Esto explica que *Persona* (y *El silencio* antes de esta) estuviera atrozmente desprovista de modulaciones, cualidad que se puede describir solo muy superficialmente como pesimismo. No se trata de que Bergman sea pesimista respecto de la vida y la situación humana —como si se tratara de una cuestión de determinadas opiniones—, sino más bien de que la naturaleza de su sensibilidad, cuando es fiel a ella, tiene una sola temática: las profundidades donde se ahoga la conciencia. Si para conservar la personalidad es necesario salvaguardar la integridad de las máscaras, y si para conocer la verdad acerca de la persona siempre hay que desenmascararla, resquebrajar la máscara, entonces la verdad de la vida globalmente considerada reside en la destrucción de toda la fachada, detrás de la cual se oculta una crueldad absoluta.

Creo que es en este contexto donde hay que situar las alusiones ostensiblemente políticas de *Persona*. Las referencias de Bergman a Vietnam y al Holocausto son muy distintas de las referencias de las películas de Godard a la guerra de Argelia, Vietnam y China. A diferencia de Godard, Bergman no es un director con orientación temática o histórica. Cuando Elizabeth contempla en el telediario a un bonzo que se autoinmola en Saigón, o mira la famosa foto del niño del gueto de Varsovia al que conducen al exterminio, estas son, para Bergman, sobre todo, las imágenes de la violencia total, de la crueldad impenitente. Aparecen en *Persona* como testimonios de lo que no se puede abarcar ni digerir con la imaginación, más que como motivos para concebir pensamientos políticos y morales justos. La función de estas escenas no difiere de la de los flashbacks anteriores de una mano en cuya palma martillan un clavo o de los cadáveres anónimos de una morgue. La historia o la política solo ingresan en *Persona* en forma de violencia pura. Bergman hace un uso «estético» de la violencia, muy alejado de la habitual propaganda de la izquierda liberal.

El tema de *Persona* es la violencia del espíritu. Si las dos mujeres se

violan recíprocamente, es lícito decir que cada una de ellas se ha violado a sí misma de una manera por lo menos igualmente profunda. En el paralelismo final con este tema, la misma película parece ser violada, parece emerger del caos del «cine» y de la «película como objeto» para luego volver a sumirse en él.

*

La película de Bergman, profundamente exasperante, a ratos aterradora, narra el espanto de la disolución de la personalidad: en determinado momento Alma le grita a Elizabeth: «¡Yo no soy tú!». Y describe el horror complementario del robo (no queda claro si voluntario o no) de la personalidad, que se traduce míticamente en vampirismo: vemos cómo Elizabeth besa el cuello de Alma; en una ocasión Alma succiona la sangre de Elizabeth. Por supuesto, no es indispensable abordar el tema de los intercambios vampíricos de sustancia personal en la clave de una historia de terror. Recuérdese que este mismo material asume un tono emocional muy distinto en *La fuente sagrada*, de Henry James. La diferencia más obvia entre el enfoque de James y el de Bergman reside en la magnitud del sufrimiento experimentado que sale a relucir. No obstante el halo innegablemente desagradable que los rodea, los intercambios vampíricos entre los personajes de la tardía novela de James son representados como si fueran parcialmente voluntarios y, de una manera oscura, justos. Bergman excluye rigurosamente el ámbito de la justicia (en el cual sobre los personajes recaería «lo que se merecen»). Al espectador no se le suministra, desde un punto de vista externo y fiable, el menor indicio acerca de la verdadera condición moral de Elizabeth y Alma: su enredo es una circunstancia dada y no el resultado de alguna situación previa que se nos permite entender; la atmósfera es de desesperación, y en ella todas las atribuciones de voluntariedad parecen superficiales. Lo único que se nos muestra es un cúmulo de compulsiones o gravitaciones en el cual sucumben las dos mujeres, intercambiando «fuerza» y «debilidad».

Pero quizá la principal diferencia entre los criterios con que Bergman y James abordan este tema surge de sus actitudes antagónicas respecto del lenguaje. En la novela de James, mientras continúa el discurso se mantiene la textura del personaje. La continuidad del lenguaje tiende un puente sobre el abismo de la pérdida de la personalidad, del naufragio de la personalidad en la desesperación total. Pero en *Persona* lo que se pone en tela de juicio es precisamente el lenguaje: su continuidad. (Bergman es el artista más moderno, y el cine es el refugio natural para aquellos que desconfían del lenguaje: un vehículo apropiado para la enorme carga de suspicacia que se aloja en la alergia contemporánea a «la palabra». Así como la purificación del lenguaje se ha convertido en la misión específica de los poetas y prosistas modernos como Stein, Beckett y Robbe-Grillet, así también gran parte del nuevo cine se ha convertido en un instrumento para quienes desean demostrar la futilidad y las duplicidades del lenguaje.) El tema ya había aparecido en *El silencio*, con el lenguaje incomprensible en el que se sume la hermana traductora, incapaz de comunicarse con el viejo portero que la cuida en el final de la película, cuando yace agonizando en el hotel vacío de la ciudadela militar imaginaria. Pero Bergman no lleva el tema más allá del límite bastante trivial de la «falta de comunicación» del alma aislada en medio del dolor, y del «silencio» del abandono y la muerte. En *Persona*, el tema del lastre y el fracaso del lenguaje se desarrolla de manera mucho más compleja.

Persona asume la forma de un virtual monólogo. Además de Alma, solo hay otros dos personajes que hablan: la psiquiatra y el marido de Elizabeth, que aparecen muy fugazmente. La mayor parte de la película la pasamos en compañía de las dos mujeres, aisladas en la playa, y solo una de ellas, Alma, habla: habla tímida pero incesantemente. Puesto que la actriz ha renunciado a la palabra como si fuera una especie de actividad contaminante, la enfermera se ha instalado allí para demostrar que el habla es inofensiva y útil. Aunque la verbalización del mundo que practica Alma tiene siempre un componente misterioso, al principio es un acto totalmente generoso, concebido en beneficio de la paciente. Pero esto no tarda en modificarse. El silencio de la actriz se

convierte en una provocación, una tentación, una trampa. Lo que desarrolla Bergman es una situación que recuerda la obra en un acto de Strindberg, *La más fuerte*, que describe un duelo entre dos personas, una de las cuales se mantiene agresivamente callada. Y, como en la obra de Strindberg, la persona que habla, la que vuelca su alma, resulta ser más débil que la que permanece en silencio. Porque la naturaleza de dicho silencio se altera continuamente, se vuelve cada vez más potente: la mujer muda no cesa de cambiar. Cada gesto de Alma —de afecto confiado, de envidia, de hostilidad— queda invalidado por el silencio inflexible de Elizabeth.

A Alma también le traiciona el lenguaje mismo. Este aparece como instrumento de engaño y crueldad (los sonidos estridentes del noticiario; la carta dolorosa de Elizabeth a la psiquiatra, que Alma lee); como instrumento de desenmascaramiento (la explicación de la psiquiatra acerca del motivo por el cual Elizabeth ha «elegido» el silencio; la forma mordaz en que Alma describe los secretos de la maternidad de Elizabeth); como instrumento de autorrevelación (la confesión de Alma cuando narra la orgía improvisada en la playa); y como arte y artificio (los párrafos de *Electra* que Elizabeth recita en el escenario cuando enmudece súbitamente; la novela radiofónica que Alma sintoniza en la habitación de Elizabeth, en el hospital, y que hace sonreír a la actriz). *Persona* demuestra la carencia de un lenguaje apropiado, de un lenguaje realmente completo. Solo queda un lenguaje de lagunas, adecuado para una narración hilvanada a lo largo de una serie de huecos en la «explicación». En *Persona*, estos silencios se convierten en algo más potente que las palabras: la persona que deposita una fe en las palabras desprovista de sentido crítico se precipita de la compostura y la confianza en sí misma, ambas relativas, a la angustia histérica.

Este es, en verdad, el ejemplo más contundente del tema del intercambio. La actriz crea un vacío con su silencio. Al hablar, la enfermera se desploma en este y se vacía a su vez. Desquiciada por el vértigo que genera la ausencia de lenguaje, Alma le suplica en determinado momento a Elizabeth que se limite a repetir las palabras y

frases tontas que ella le espeta. Pero durante todo el lapso que pasan en la playa, Elizabeth se niega (¿obstinadamente?, ¿cruelmente?, ¿impotentemente?) a hablar, no obstante los múltiples ruegos cautelosos, lisonjeros y finalmente frenéticos que le dirige Alma. Solo comete dos traspiés. Cuando Alma, furiosa, la amenaza con una olla de agua hirviente, la aterrorizada Elizabeth se aprieta contra la pared y grita: «¡No, no me hagas daño!». Por el momento, Alma ha triunfado; después de lograr lo que quería, deja el recipiente. Pero Elizabeth vuelve a sumirse en el silencio, hasta que, ya avanzada la proyección de la película —aquí, la secuencia cronológica es indefinida—, durante una breve escena en el cuarto desnudo del hospital, Alma aparece inclinada sobre el lecho de la actriz, implorándole que diga una palabra. Elizabeth obedece, impasiblemente. La palabra es «Nada».

El criterio con que Bergman aborda el tema del lenguaje en *Persona* también sugiere una comparación con películas de Godard, y sobre todo con *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (la escena del café). Otro ejemplo es el reciente cortometraje *Anticipación*, antiutopía situada en un mundo futuro extrapolado del nuestro y regido por el sistema de «spécialisation intégrale». En dicho mundo hay dos tipos de prostitutas: uno representa el amor físico («gestes sans paroles») y otro representa el amor sentimental («paroles sans gestes»). Comparado con el contexto narrativo de Bergman, el estilo de fantasía de ciencia ficción en que Godard ha acuñado su tema le facilita tanto una mayor abstracción como la posibilidad de resolver el problema (el divorcio entre el lenguaje y el amor, entre la mente y el cuerpo) que la película plantea en términos tan abstractos, tan «estéticos». Al final de *Anticipación*, la prostituta que habla aprende a hacer el amor y la locución entrecortada del viajero interplanetario se corrige; y las bandas cuádruples de colores diluidos confluyen en un color neto. El estilo de *Persona* es más complejo y mucho menos abstracto. No hay un final feliz. Al concluir la película, la máscara y la persona, el habla y el silencio, el actor y el «alma» permanecen escindidos… por más que nos hayan sido mostrados entrelazados en condiciones parasitarias, incluso vampíricas.

EL *HITLER* DE SYBERBERG

Wer nicht von dreitausend Jahren
Sich weiss Rechenschaft zu geben
Bleib im Dunkeln, unerfahren,
Mag von Tag zu Tage leben.[28]

GOETHE

Los románticos pensaban que el gran arte era como una especie de heroísmo, como un gran rompimiento o paso más allá. Tras ellos, los adeptos de lo moderno exigieron a las obras maestras que fueran, en cada ocasión, un caso extremo: terminal o profético, o las dos cosas. Walter Benjamin estaba haciendo un característico juicio modernista cuando observó (escribiendo acerca de Proust): «Todas las grandes obras de literatura fundan un género o disuelven uno». Por muy rica que sea en precursores, la obra verdaderamente grande debe parecer que rompe con un antiguo orden y en realidad constituye un paso devastador, aunque saludable. Semejante obra extiende el ámbito del arte, pero también complica y sobrecarga las empresas del arte con normas nuevas y conscientes de sí mismas. Al mismo tiempo excita y paraliza la imaginación.

Recientemente, el apetito de la obra verdaderamente grande se ha vuelto menos robusto. Así, el *Hitler, una película de Alemania*, de Hans-Jürgen Syberberg, no solo resulta intimidador, por lo extremo de su realización, sino desalentador, como un hijo no deseado en la época del crecimiento de población cero. El modernismo que veía un mérito en las grandiosas metas de los románticos para el arte (como sabiduría/como salvación/como subversión o revolución cultural) ha sido poseído

por una versión descarada de sí mismo que ha permitido a los gustos modernistas ser difusos en una escala antes no soñada. Despojado de su estatura heroica, de sus pretensiones de ser una sensibilidad a contracorriente, el modernismo ha resultado ser agudamente compatible con el *ethos* de una avanzada sociedad de consumo. El arte es hoy el nombre de una enorme variedad de satisfacciones, de la ilimitada proliferación, y devaluación de la satisfacción misma. Donde florecen tantos halagos, realizar una obra maestra parece un acto retrógrado, una forma ingenua de realización. Siempre improbable (tan improbable como la megalomanía justificada), la Gran Obra es hoy verdaderamente rara. Propone satisfacciones que son inmensas, solemnes y restrictivas. Insiste en que el arte debe ser verdadero no solo interesante; una necesidad, no solo un experimento. Empequeñece a otras obras, desafía al fácil eclecticismo del gusto contemporáneo. Pone al admirador en un estado de crisis.

Syberberg presupone importancia tanto para su arte (el arte del siglo XX: el cine) como para su tema (el tema del siglo XX: Hitler). Las suposiciones son familiares, burdas, creíbles. Pero no nos preparan demasiado para la escala y el virtuosismo con que Syberberg evoca los temas últimos: el infierno, el paraíso perdido, el apocalipsis, los últimos días de la humanidad. Mezclando la grandiosidad romántica con las ironías modernistas, Syberberg ofrece un espectáculo sobre el espectáculo en sí: evocando «el gran espectáculo» llamado historia en una variedad de modos dramáticos —cuento de hadas, circo, moraleja, drama alegórico, ceremonia mágica, diálogo filosófico, *Totentanz*— con un reparto imaginario de decenas de millones y, como protagonista, el diablo mismo.

Las ideas románticas de lo supremo, tan afín a Syberberg, el talento ilimitado, el tema último y el arte total, dan un dolorosísimo sentido de posibilidad. La confianza de Syberberg en que su arte es adecuado a sus grandes temas se deriva de su idea del cine como modo de conocer que incita a la especulación a tomar un cariz autoreflexivo. Hitler queda

pintado mediante un examen de nuestra relación con Hitler (el tema es «nuestro Hitler» y «Hitler en nosotros»), como los horrores acertadamente no asimilables de la época nazi están representados en la película de Syberberg con imágenes o señales. (Su título no es *Hitler* sino, precisamente, *Hitler, una película…*)

Simular la atrocidad de manera convincente es arriesgarse a volver pasivo al público, a reforzar estereotipos absurdos, a confirmar la distancia y a crear fascinación. Convencido de que hay una manera moral (y estéticamente) correcta para que un cineasta se enfrente al nazismo, Syberberg no se vale de ninguna de las convenciones estilísticas de la ficción que pasan por realismo. Tampoco puede confiar en documentales para que muestren cómo era realmente aquello. Como su estimulación en la ficción, el despliegue de atrocidad en forma de prueba fotográfica se arriesga a ser tácitamente pornográfico. Además, las verdades que muestra, sin mediación, acerca del pasado son leves. Los cortes de documentales del período nazi no pueden hablar por sí mismos; requieren una voz: explicar, comentar, interpretar. Pero la relación de la voz con un documento visual, como la del pie de foto con una fotografía, es simplemente un añadido. En contraste con el estilo seudoobjetivo de la narración, en la mayoría de los documentales las dos voces murmurantes que imbuyen la película de Syberberg expresan constantemente dolor, pena, desaliento.

Antes de inventar un espectáculo en tiempo pasado, ya sea tratando de simular la «irrepetible realidad» (la frase es de Syberberg), o mostrándola en un documento fotográfico, propone un espectáculo en tiempo presente: «Aventuras en la cabeza». Desde luego, para un esteta tan devotamente antirrealista, la realidad histórica es, por definición, irrepetible. La realidad solo puede ser captada indirectamente; verse reflejada en un espejo, puesta en escena en el teatro del espíritu. El drama sinóptico de Syberberg es radicalmente subjetivo, sin ser solipsista. Es una película fantasmal, rondada por grandes modelos (Méliès, Eisenstein) y antimodelos (Riefenstahl, Hollywood); por el romanticismo alemán y, ante todo, por la música de Wagner y el caso de Wagner. Película póstuma, en la época de la mediocridad sin

precedente del cine, llena de mitos cinéfilos acerca del cine como el espacio ideal de la imaginación y la historia del cine como historia ejemplar del siglo xx (el martirio de Eisenstein a manos de Stalin, la excomunión de Von Stroheim por Hollywood); y de hipérboles cinéfilas: designa *El triunfo de la Voluntad* de Riefenstahl como el «único monumento duradero (de Hitler), aparte de los noticiarios de su guerra». Una de las ideas del filme es que Hitler, que nunca visitó el frente y observaba la guerra cada noche en los noticiarios, fue una especie de cineasta. Alemania, una película de Hitler.

Syberberg ha construido su película como una fantasmagoría: la forma meditativa-sensual preferida por Wagner que distiende el tiempo y genera obras que el desapasionado encuentra demasiado largas. Su longitud es, en consecuencia, agotadora: siete horas; y, como *Die Rheingold*, es una tetralogía. Los títulos de sus cuatro partes son: *Hitler, una película de Alemania*; *Un sueño alemán*; *El fin de un cuento de invierno*; *Nosotros, hijos del Infierno*. Una película, un sueño, un cuento. El infierno.

En contraste con los suntuosos decorados, a la manera de Mille, que Wagner proyectó para su tetralogía, el filme de Syberberg es una fantasía barata. El gran estudio sonoro de Múnich donde se filmó la película en 1977 (en veinte días, después de cuatro años de preparación) fue dotado con un paisaje surreal. La toma granangular del decorado al comienzo de la película muestra mucha de la modesta utilería que aparecerá en secuencias distintas, e implica los múltiples usos que Syberberg dará a este espacio: como espacio de meditación (la silla de mimbre, la mesa, los candelabros); como espacio de afirmación teatral (la silla del director, el gigantesco megáfono negro, las máscaras hacia arriba); como espacio de emblemas (modelos del poliedro que aparece en *Melancolía I*, de Durero, y del fresno del escenario de la primera producción de *Die Walküre*); como espacio de juicio moral (un gran globo, una muñeca de plástico de tamaño natural); como espacio de melancolía (las hojas muertas esparcidas por el suelo).

Esta tierra yerma cubierta de alegorías (como el limbo, como la luna) fue diseñada para contener multitudes, en su forma contemporánea, es decir, póstuma. Realmente es la tierra de la muerte, un Valhalla de cine. Como todos los personajes del melodrama-catástrofe nazi han muerto, lo que vemos son sus fantasmas (como títeres, como espíritus, como caricaturas de sí mismos). Escenas carnavalescas alternan con arias y soliloquios, relatos, ensueños. Las dos presencias meditabundas (André Heller, Harry Baer) mantienen, dentro y fuera de la pantalla, una interminable melodía intelectual: listas, juicios, preguntas, anécdotas históricas, así como caracterizaciones múltiples de la película y de la conciencia que hay tras ella.

La musa de la epopeya histórica de Syberberg es el propio cine («el mundo de nuestras proyecciones internas») representado en la tierra yerma por Black Maria, la cabaña de cartón alquitranado construida para Thomas Edison en 1893 como primer estudio de cine. Al invocar al cine como Black Maria, es decir, recordar la simplicidad artesanal de sus orígenes, Syberberg también señala su propia realización. Con un pequeño equipo, con tiempo tan solo para una toma de muchos largos y complejos planos, este inventor técnicamente ingenioso de fantasías se las arregló para filmar virtualmente todo lo que se había propuesto y como lo había supuesto; y todo ello está en la pantalla. (Quizá solo un espectáculo tan reducido como este —costó 500.000 dólares— puede seguir respondiendo totalmente a las intenciones e improvisiones de un solo creador.) A partir de esta ascética manera de filmar, con sus códigos de deliberada ingenuidad, Syberberg ha hecho una película que es al mismo tiempo despojada y lujosa, discursiva y espectacular.

Syberberg ofrece espectáculo a partir de sus modestos medios mediante la réplica y el uso repetido de los elementos clave, tantas veces como sea posible. Hacer que cada actor desempeñe diversos papeles, convención inspirada por Brecht, es un aspecto de esta estética del uso múltiple. Muchas cosas aparecen al menos dos veces en la película, una vez a tamaño natural, otra miniaturizadas: por ejemplo, una cosa y su fotografía; y todos los nazis notables aparecen interpretados por actores y como títeres. La Black Maria de Edison, el

primer estudio de cine, es presentado de cuatro maneras: como gran estructura, en realidad, artículo principal del decorado central, del cual salen los actores y en el cual desaparecen; como estructuras de juguete en dos tamaños, la más pequeña en un paisaje nevado dentro de un globo de cristal, que puede ser sostenido en la mano de un actor, sacudido, y sobre el que se puede meditar; y en una amplificación fotográfica del globo.

Syberberg se vale de enfoques y voces múltiples. El libreto es una mezcla de discurso imaginario y de *ipsissima verba* de Hitler, Himmler, Goebbels, Speer y personajes tras las bambalinas, como el masajista finlandés de Himmler, Felix Kersten, y el *valet* de Hitler, Karl-Wilhelm Krause. La compleja banda sonora a menudo ofrece dos textos al mismo tiempo. Dispersos e intermitentes, sobrepuestos sobre los parlamentos de los actores —una especie de proyección hacia atrás auditiva— hay documentos históricos sonoros, como fragmentos de discursos de Hitler y Goebbels, tomados de transmisiones de la radio alemana y la BBC durante la guerra. La corriente de palabras también incluye referencias culturales en forma de citas (cuyo origen a menudo no se menciona), como Einstein hablando de la guerra y la paz, un pasaje del *Manifiesto futurista* de Marinetti y toda la polifonía verbal hinchada por fragmentos del panteón de la música alemana, sobre todo de Wagner. Un pasaje, por ejemplo, de *Tristán e Isolda* o el coro de la Novena de Beethoven, es utilizado como otra especie de cita histórica que complementa o comenta lo que simultáneamente está diciendo un actor.

En la pantalla, un variante conjunto de utilería e imágenes emblemáticas ofrece más asociaciones. Grabados de Doré para el *Infierno* y la Biblia, el retrato de Federico el Grande, por Graff, la foto característica de *Viaje a la Luna* de Méliès, *Mañana* de Runge, *El mar helado* de Caspar David Friedrich se encuentran entre las referencias visuales que aparecen (mediante una hábil técnica de proyección lateral de diapositivas) tras los actores. La imagen se construye sobre el mismo principio de montaje que la banda sonora, pero mientras que oímos muchos documentos históricos, Syberberg hace poco uso de

documentos visuales de la época nazi.

Méliès en primer plano, Lumière muy en el fondo. El metaespectáculo de Syberberg virtualmente devora al documento fotográfico: cuando vemos la realidad nazi en la película, es como película. Detrás de un actor sentado y pensativo (Heller) aparecen trozos de películas privadas de 8 y 16 mm sobre Hitler: indistintos, casi irreales. Tales fragmentos de películas no se emplean para mostrar cómo era algo «realmente». Recortes, diapositivas de pinturas, y fotos: todo tiene la misma condición. Los actores actúan enfrente de ampliaciones fotográficas que muestran lugares legendarios sin gente: estas vistas vacías, casi abstractas, de extrañas proporciones, de la Gruta de Venus en Linderhof, de Luis II, la casa de Wagner en Bayreuth, el salón de conferencias de la Cancillería del Reich en Berlín, la terraza de la casa de Hitler en Berchtesgaden, los hornos de Auschwitz, poseen una índole de alusión más estilizada. También son un decorado fantasmal, antes que un *set* «real», con el que Syberberg puede practicar trucos de ilusionista que recuerdan a Méliès: hacer que el actor parezca estar caminando dentro de una fotografía de enfoque profundo, terminar una escena con el actor volviéndose y desvaneciéndose tras una cortina que había parecido continuada.

El nazismo se conoce por alusión, mediante fantasías, en citas. Las citas son a la vez literales, como el testimonio de un superviviente de Auschwitz; y, más comúnmente, fantásticas referencias cruzadas, como cuando un histérico SS recita la plegaria del asesino de niños de *M, el vampiro de Duseldorf* de Lang; o cuando Hitler, en un arranque de autoexculpación, se levanta en una toga llena de telarañas de la tumba de Richard Wagner y cita a Shylock: «Si nos pincháis, ¿no sangramos?». Como las imágenes fotográficas y los decorados, también los actores son sustitutos de la realidad. La mayoría de lo hablado es monólogo o monodrama, ya sea por un solo actor que habla directamente a la cámara, es decir, al público, o por actores que hablan a medias entre ellos (como en la escena de Himmler y su masajista), o declaman en fila (los peleles que se pudren en el infierno). Como en un cuadro surrealista, la presencia de lo inanimado hace sus comentarios irónicos

de lo supuestamente vivo. Los actores hablan a, o en nombre de, títeres de Hitler, Goebbels, Goering, Himmler, Eva Braun, Speer. Varias escenas muestran a los actores entre maniquíes, o entre recortes fotográficos, de tamaño natural, de monstruos legendarios del cine mudo alemán (Malbuse, Alraune, Caligari, Nosferatu) y de los alemanes arquetípicos fotografiados por August Sander. Hitler es una recurrente presencia multiforme, pintado en la memoria, mediante el burlesque, como parodia histórica.

Citas en la película: la película como mosaico de citas estilísticas. Para presentar a Hitler bajo muchos aspectos y desde muchas perspectivas, Syberberg se nutre de muy distintas fuentes estilísticas: Wagner, Méliès, técnicas de distanciamiento brechtianas, barroco homosexual, teatro de títeres. Este eclecticismo es la marca de un artista sumamente consciente, erudito y ávido, cuya elección de materiales estilísticos (que mezcla el gran arte con el *kitsch*) no es tan arbitraria como puede parecer. El filme de Syberberg es, precisamente, surrealista en su eclecticismo. El surrealismo es una variante tardía del gusto romántico, un romanticismo que presupone un mundo quebrantado o póstumo. Es gusto romántico con una tendencia al pastiche. Las obras surrealistas provienen de convenciones de ruptura y reagrupación, con el espíritu del *pathos* y la ironía; estas convenciones incluyen el inventario (o listas sin fin), la técnica de duplicación por miniaturización, el hiperdesarrollo del arte de la cita. Por medio de estas convenciones, particularmente de la circulación y el reciclaje de citas visuales y orales, la película de Syberberg habita simultáneamente en muchos lugares y muchos tiempos: su principal recurso de ironía dramática y visual.

Su ironía más general consiste en burlarse de toda esta complejidad presentando su meditación sobre Hitler como algo sencillo: un cuento contado en presencia de un niño. Su hija de nueve años es el testigo mudo y sonámbulo, coronado por aros de celuloide, que se pasea por el paisaje de un infierno lleno de vapor, que da paso y termina cada una de las cuatro partes de la película. *Alicia en el país de las maravillas* es el espíritu del cine, seguramente fue pensada como esto. Y Syberberg

también evoca el simbolismo de la melancolía, identificando a la niña con la *Melancolía* de Durero: al final de la película aparece colocada dentro de una enorme lágrima, contemplándolo todo frente a las estrellas. Fueran cuales fueren las atribuciones, la imagen debe mucho al gusto surrealista. La condición de sonámbulo es una convención de la narrativa surrealista. La persona que deambula por un paisaje surrealista está, típicamente, en un estado de calma y ensoñación. La empresa que nos lleva por un paisaje surrealista siempre es quijotesca: sin esperanzas, obsesiva y, a la postre, consciente de sí misma. Una imagen emblemática en la película, muy admirada por los surrealistas, es el *El interior del teatro de Besançon reflejado en un ojo* (1804) de Ledoux. El ojo de Ledoux aparece por primera vez en el decorado como cuadro bidimensional. Después se vuelve una construcción tridimensional, un ojo como teatro en que uno de los narradores (Baer) se ve a sí mismo proyectado en el fondo, en una película anterior de Syberberg, *Ludwig, réquiem por un rey virgen*, en que desempeñó el papel principal. Así como Ledoux ubica su teatro en el ojo, Syberberg ubica su cine dentro de la mente, donde son posibles todas las asociaciones.

El repertorio de recursos e imágenes teatrales de Syberberg parecería inconcebible sin las libertades e ironías producidas por el gusto surrealista, y refleja muchos de sus afectos distintivos. El Gran Guiñol, el teatro de títeres, el circo y las películas de Méliès fueron pasiones surrealistas. La afición al teatro ingenuo y al cine primitivo, así como a objetos que miniaturizan la realidad, al arte del romanticismo del norte (Durero, Blake, Friedrich, Runge), a la arquitectura como fantasía utópica (Ledoux) y como delirio privado (Ludwig II), la sensibilidad que abarca todo esto es surrealista. Pero hay un aspecto del gusto surrealista que es ajeno a Syberberg: la rendición ante el azar, ante lo arbitrario; la fascinación por lo opaco, lo absurdo, lo mudo. No hay nada arbitrario ni aleatorio en este decorado, no hay imágenes ni objetos arrojados sin peso emocional; en realidad, ciertas reliquias en imágenes de la película de Syberberg tienen la fuerza de talismanes personales. Todo significa algo; todo habla. Una presencia muda, la hija de Syberberg, tan solo desata la incansable verbosidad e intensidad del

filme. Todo en la película es presentado como si ya hubiese sido consumido por una mente.

Cuando la historia ocurre dentro de la cabeza, las mitologías públicas y privadas cobran idéntico *status.* A diferencia de los otros megafilmes con cuyas ambiciones épicas se le podría comparar —*Intolerancia*, *Napoleón*, *Iván el Terrible I* y *II*, *2001*— la película de Syberberg está abierta a referencias personales o públicas. Mitos públicos del mal quedan enmarcados por las mitologías privadas de la inocencia, desarrolladas en dos filmes anteriores: *Ludwig* (1972, dos horas veinte minutos) y *Karl May, en busca del paraíso perdido* (1974, tres horas), que Syberberg trata como las dos primeras partes de una trilogía sobre Alemania que concluye con *Hitler, una película de Alemania*. Ludwig II, patrón y víctima de Wagner, es una figura recurrente de inocencia. Una de las imágenes talismán de Syberberg —da fin a *Ludwig* y es reutilizada en *Hitler, una película*…— muestra a Ludwig como un niño con barbas, llorando. La imagen con que empieza el filme de Hitler es el Jardín de Invierno de Ludwig en Múnich: un paradisíaco paisaje de los Alpes, con palmeras, un lago, una tienda, una góndola, que figuran por todo *Ludwig*.

Cada una de las tres películas puede verse por sí sola, pero si se considera que componen una trilogía, vale la pena notar que *Ludwig* aporta más imágenes a *Hitler, una película de Alemania* que la segunda película, *Karl May*. Partes de *Karl May*, con sus decorados «verdaderos» y actores, se acercan más a la dramaturgia lineal y mimética que nada en *Ludwig* o en la película, incomparablemente más ambiciosa y profunda, acerca de Hitler. Pero, como todos los artistas con afición al pastiche, Syberberg solamente tiene un sentido limitado de lo que se entiende por realismo. El estilo del pastichista es esencialmente un estilo de fantasía.

Syberberg ha inventado una variedad particularmente alemana de espectáculo: el espectáculo moralizado por el horror. En las dolorosas trivialidades del relato del *valet*, en un burlesque de la personificación

de Hitler por Chaplin en *El gran dictador*, en una breve pieza de Gran Guiñol acerca del esperma de Hitler, el demonio es un espíritu familiar. Hasta se permite a Hitler participar en el *pathos* de la miniaturización: el muñeco de Hitler (vestido, desvestido, con el que se razona) sobre las rodillas de un ventrílocuo, el perro de trapo con la cara de Hitler, llevado tristemente por la niña.

El espectáculo presupone una familiaridad con los incidentes y personajes de la historia y la cultura alemana, el régimen nazi, la Segunda Guerra Mundial; alude libremente a los acontecimientos ocurridos en las tres décadas desde la muerte de Hitler. Mientras que el presente queda reducido a legado del pasado, el pasado es embellecido con conocimiento de su futuro. En *Ludwig*, este itinerario histórico con fin abierto parece como una fría ironía (¿brechtiana?), como cuando Ludwig I cita a Brecht. En *Hitler, una película de Alemania*, es más pesada la ironía del anacronismo. Syberberg niega que los acontecimientos del nazismo fueran parte del paso y comportamiento de la historia. («Decían que era el fin del mundo —murmura uno de los titiriteros—. Y lo fue».) Su película le toma la palabra al nazismo (a Hitler, a Goebbels), como una aventura del Apocalipsis, como la cosmología de una nueva Edad del Hielo, en otras palabras, como una escatología del mal; y todo ello ocurre en una especie de fin del tiempo, en un tiempo mesiánico (para emplear el término de Benjamin) que impone el deber de tratar de hacer justicia a los muertos. De allí la larga y solemne lista de presente de los cómplices del nazismo («aquellos a los que no debemos olvidar»), y luego de algunas víctimas ejemplares, uno de los diferentes puntos en que la película parece terminar.

Syberberg ha hecho su película en primera persona: como la acción de un artista que supone que el deber de Alemania es confrontar plenamente el horror del nazismo. Como muchos intelectuales alemanes del pasado. Syberberg trata su alemanidad como una vocación moral y considera a Alemania como el corral de los conflictos europeos. («El siglo XX […] una película de Alemania», dice uno de los personajes meditabundos.) Syberberg nació en 1935 en lo que había de

convertirse en Alemania Oriental y en 1953 se fue a Alemania Occidental, donde ha vivido desde entonces; pero el verdadero origen de su filme es la Alemania extraterritorial del espíritu cuyo primer gran ciudadano fue aquel autollamado *romantique défroqué,* Heine, y cuyo último gran ciudadano fue Thomas Mann. «Ser el campo de batalla espiritual de los antagonismos europeos… eso es lo que significa ser alemán», declaró Mann en su *Reflexiones de un apolítico*, escritas durante la Primera Guerra Mundial, sentimientos que no habían cambiado cuando escribió *Doctor Fausto*, siendo ya un viejo, en el exilio, a finales de los cuarenta. La visión de Syberberg del nazismo como la explosión de lo demoníaco alemán recuerda a Mann, así como su insistencia, no muy de moda, en la culpa colectiva de Alemania (el tema de «Hitler en nosotros»). El repetido desafío del narrador, «¿Qué habría sido Hitler sin nosotros?», también es un eco de Mann, que escribió un ensayo en 1939 llamado «Hermano Hitler», en el cual arguye que «todo el asunto es una fase deformada del wagnerismo». Como Mann, Syberberg considera al nazismo como la realización grotesca —y la traición— del romanticismo alemán. Puede parecer extraño que Syberberg, quien era un niño durante la época nazi, comparta tantos temas con alguien tan del «antiguo régimen». Pero hay mucho de anticuado en la sensibilidad de Syberberg (consecuencia, quizá, de haber sido educado en un país comunista), incluso lo vívido de su identificación con aquella Alemania cuyos más grandes ciudadanos han partido al exilio.

Aunque se nutre de innumerables versiones e impresiones de Hitler, el filme ofrece muy pocas ideas acerca de Hitler. En su mayor parte son las tesis formuladas en las ruinas: la tesis de que «la obra de Hitler» fue «la erupción del principio satánico en la historia universal» *(La catástrofe alemana*, de Meinecke, escrita dos años antes de *Doctor Fausto)*; la tesis, expresada por Horkheimer en *El eclipse de la razón*, de que Auschwitz fue la culminación lógica del progreso occidental. A partir de los años cincuenta, cuando las ruinas de Europa fueron reconstruidas, prevalecieron tesis complejas acerca del nazismo: políticas, sociológicas, económicas. (Horkheimer repudió, a la postre,

su argumento de 1946.) Al resucitar aquellas visiones sin matizar de hace treinta años, su indignación, su pesimismo, el filme de Syberberg ofrece un fuerte argumento en pro de su aptitud moral.

Syberberg propone que realmente escuchemos lo que dijo Hitler: la clase de revolución cultural que fue el nazismo, o que afirmó ser; la catástrofe espiritual que fue y que sigue siendo. Por Hitler, Syberberg no solo entiende al verdadero monstruo histórico responsable de las muertes de decenas de millones. Evoca una especie de sustancia hitleriana que sobrevive a Hitler, una presencia fantasmal en la cultura moderna, un principio proteico del mal que satura el presente y reforma el pasado. El filme de Syberberg alude a genealogías familiares, verdaderas y simbólicas: del romanticismo a Hitler, de Wagner a Hitler, de Caligari a Hitler, del *kitsch* a Hitler. Y, en la hipérbole del dolor, insiste en algunas filiaciones nuevas: de Hitler a la pornografía; de Hitler a la sociedad de consumo, sin alma, de la República Federal; de Hitler a las rudas coacciones de la RDA. Al utilizar así a Hitler, hay algo de verdad, algunas atribuciones que no convencen. Cierto es que Hitler ha contaminado al romanticismo y a Wagner, que gran parte de la cultura alemana del siglo XIX es, retroactivamente, rondada por Hitler. (Como, digamos, la cultura rusa del siglo XIX no lo es por Stalin.) Pero no es cierto que Hitler engendrara la moderna sociedad poshitleriana, de plástico, de consumo. Esta ya iba en camino cuando los nazis tomaron el poder. En realidad, podría argüirse —contra Syberberg— que Hitler fue, a la larga, algo inoportuno, un intento de detener el reloj histórico; y que el comunismo es lo que realmente importaba en Europa, no el fascismo. Syberberg es más creíble cuando asevera que la RDA se parece al estado nazi, opinión por la cual ha sido denunciado por la izquierda en la Alemania Occidental; como la mayoría de los intelectuales que crecieron bajo un régimen comunista y se trasladaron a otro burgués-democrático, Syberberg es singularmente libre de las piedades izquierdistas. También podría decirse que Syberberg ha simplificado indebidamente su labor de moralista por el grado en que, como Mann, identifica la historia interna de Alemania con la historia del

romanticismo.

La idea de Syberberg de la historia como catástrofe recuerda la larga tradición alemana de considerar escatológicamente la historia, como la historia del espíritu. Opiniones comparables pueden mantenerse hoy más probablemente en la Europa Oriental que en Alemania. Syberberg tiene la intransigencia moral, la falta de respeto a la historia literal, la seriedad demoledora de los grandes artistas no liberales del imperio ruso, con sus fieras convicciones acerca de la supremacía de la causa espiritual sobre la material (económica, política), la falta de relevancia de las categorías izquierda y derecha, la existencia del mal absoluto. Asombrado por lo extenso del apoyo de los alemanes a Hitler, Syberberg los llama «un pueblo satánico».

La historia que Mann inventó para resumir lo demoníaco nazi fue narrada por alguien que no comprendía. Con ello sugirió Mann que un mal absoluto puede estar, a la postre, más allá de la comprensión o del alcance del arte. Pero se insiste demasiado en lo obtuso del narrador del *Doctor Fausto*. La ironía de Mann resulta contraproducente: la fatua modestia de comprensión de Serenus Zeitblom parece la confesión de insuficiencia del propio Mann, su incapacidad de expresar su pena. La película de Syberberg acerca del demonio, aun cuando envuelto en ironías, afirma nuestra capacidad de entender y nuestra obligación de lamentar. Dedicado, por decirlo así, a la pena, la película comienza y termina con las lacerantes palabras de Heine: «Pienso en Alemania por la noche y el sueño me abandona, ya no puedo cerrar los ojos, lloro lágrimas ardientes». Dolor es la carga de los soliloquios tranquilos, pesarosos, musicales de Baer y Heller. No recitan ni declaman, sencillamente hablan, y escuchar estas voces graves, inteligentes, rebosantes de dolor, ya constituye una experiencia civilizadora.

La película transmite, sin ninguna condescendencia, un vasto legado de información del período nazi. Pero la información se presupone. La película no está destinada a cumplir con una norma de información, sino que afirma cumplir con un (hipotético) ideal terapéutico. Syberberg dice repetidas veces que su película se dirige a la «incapacidad alemana de lamentar», que emprende «la labor del duelo»

(Trauerarbeit). Estas frases recuerdan al famoso ensayo que Freud escribió en lo más enconado de la Primera Guerra Mundial, «Duelo y melancolía», que conecta la melancolía con la incapacidad de trabajar por medio del dolor; y la aplicación de esta fórmula en un influyente estudio psicoanalítico de la Alemania de posguerra, obra de Alexander y Margarete Mitscherlich, *La incapacidad de sentir duelo*, publicado en Alemania en 1967, cuyo diagnóstico de los alemanes es que están afligidos de melancolía en masa, resultado de su continua negativa de responsabilidad colectiva por el pasado nazi y su persistente negativa a apenarse. Syberberg se ha apropiado la conocida tesis Mitscherlich (sin mencionar nunca el libro), pero puede dudarse de que su filme está inspirado en ella. Parece más probable que Syberberg encontrara en la idea de *Trauerarbeit* una justificación psicológica y moral para su estética de repetición y reciclaje. Se necesita tiempo —y mucha hipérbole— para trabajar a través de la pena.

Hasta el punto en que la película puede considerarse como un acto de duelo, lo interesante es que ha sido conducido al estilo del duelo, mediante exageración y repetición. Ofrece un exceso de información: el método de saturación. Syberberg es un artista del exceso: el pensamiento es una especie de exceso, la sobreproducción de meditaciones, imágenes, asociaciones, emociones conectadas con Hitler, evocadas por él. De ahí, la longitud del filme, sus argumentos circulares, sus varios principios, sus cuatro o cinco finales, sus muchos títulos, su pluralidad de estilos, sus vertiginosos cambios de perspectiva sobre Hitler, desde abajo o desde más allá. El cambio más maravilloso ocurre en la parte II, cuando el monólogo de cuarenta minutos del *valet,* con sus hipnóticas trivialidades acerca de los gustos de Hitler en materia de ropa interior y crema de afeitar y desayuno va seguido por las meditaciones de Heller sobre la irrealidad de la idea de las galaxias. (Es el equivalente verbal del corte, en *2001*, cuando el hueso arrojado al aire por un primate se convierte en la nave espacial: sin duda, el corte más espectacular en la historia del cine.) La idea de Syberberg es dejar exhausto y vacío su tema.

Syberberg mide sus ambiciones por las normas de Wagner, aun cuando vivir a la altura de los atributos legendarios de un genio alemán no es una tarea fácil en la sociedad de consumo de la República Federal. Considera que *Hitler, una película de Alemania* no es solo una película, así como Wagner no deseaba que *El oro del Rin* y *Parsifal* fueran consideradas como óperas o como parte del repertorio normal de las compañías de ópera. Su desafiante y seductora extensión, que impide que la película sea distribuida a la manera tradicional, es muy wagneriana, así como la renuencia (hasta hace poco) de Syberberg a permitir que se exhibiera, salvo en circunstancias especiales que favorecieran una gran seriedad. También es wagneriano el ideal de exhaustividad y profundidad de Syberberg; su sentido de misión; su fe en el arte como acto radical; su amor al escándalo; sus energías polémicas (es incapaz de escribir un ensayo que no sea un manifiesto); su amor a lo grandioso. La grandiosidad es, precisamente, el gran tema de Syberberg. Los protagonistas de su trilogía acerca de Alemania —Ludwig II, Karl May, Hitler— son, todos ellos, megalómanos, mentirosos, soñadores implacables, virtuosos de lo grandioso. (Los documentales de muy diversa índole que Syberberg hizo para la televisión alemana entre 1967 y 1975 también expresan su fascinación por los hombres obsesionados por sí mismos y seguros de sí mismos: *Los condes Pocci*, acerca de una familia aristocrática alemana; retratos de «estrellas» del cine alemán, y la película-entrevista, de cinco horas, acerca de la nuera de Wagner y amiga de Hitler, *Winifred Wagner y la historia de la casa Wahnfried de 1914 a 1975*.)

Syberberg es un gran wagneriano, el más grande desde Thomas Mann, pero su actitud hacia Wagner y los tesoros del romanticismo alemán no solo es piadosa. Contiene más que un toque de malicia, el toque del vándalo cultural. Para evocar la grandeza y el fracaso del wagnerismo, *Hitler, una película de Alemania* emplea, recicla, parodia elementos de Wagner. Syberberg desea que su filme sea un anti-*Parsifal,* y la hostilidad a Wagner es uno de sus *leitmotivs:* la filiación espiritual de Wagner y Hitler. Toda la película puede considerarse como una

profanación a Wagner, emprendida con un sentido cabal de la ambigüedad del gesto, pues Syberberg está tratando de estar, a la vez, dentro y fuera de sus propias fuentes más profundas como artista. (Las tumbas de Wagner y de Cosima, detrás de la Villa Wahnfried, son una imagen recurrente; y una escena satiriza la más ineficaz de las profanaciones, cuando unos soldados negros norteamericanos bailaron el *jitterbug* sobre las tumbas después de la guerra.) Pues es de Wagner de quien la película de Syberberg recibe su mayor impulso, su inmediata pretensión intrínseca a lo sublime. Al empezar la película, oímos el comienzo del preludio de *Parsifal* y vemos la palabra GRIAL, en letras fracturadas. Syberberg afirma que su estética es wagneriana, o sea musical. Pero sería más correcto decir que su película está en una relación mimética con Wagner y que en parte es parasitaria, así como *Ulises* está en una relación parasitaria con la historia de la literatura inglesa.

Syberberg toma muy literalmente —más literalmente de lo que Eisenstein la tomó nunca— la promesa del cine como síntesis de las artes plásticas, la música, la literatura y el teatro: la realización moderna de la idea de Wagner de la obra de arte total. (A menudo se ha dicho que Wagner, de haber vivido en el siglo XX, habría sido director de cine.) Pero la moderna *Gesamtkunstwerk* tiende a ser un agregado de elementos aparentemente heteróclitos, en lugar de una síntesis. Para Syberberg siempre hay algo más, y distinto, que decir, como lo demuestran las dos películas sobre Ludwig que hizo en 1972. *Ludwig, réquiem por un rey virgen*, que llegó a ser la primera película de su trilogía sobre Alemania, rinde un homenaje delirante a la teatralidad irónica y al *pathos* archimaduro de cineastas como Cocteau, Carmelo Bene y Warner Schroeter. El otro filme, *Theodor Hirneis, el cocinero del rey* es un austero monodrama brechtiano de noventa minutos, con el cocinero de Ludwig como único personaje —se anticipa a la narración del *valet* en *Hitler, una película de Alemania*— y fue inspirado por la novela inconclusa de Brecht acerca de la vida de Julio César narrada por su esclavo. Syberberg considera que comenzó su carrera como discípulo de Brecht, y de hecho en 1952 y 1953 rodó varias de las

producciones de Brecht en Berlín Oriental.

Según Syberberg, su obra proviene de «la dualidad Brecht/Wagner»; tal es el «escándalo estético» que asegura haber «buscado». En entrevistas, cita invariablemente a ambos como sus padres artísticos, en parte (podemos suponer) para neutralizar la política del uno por la política del otro y colocarse más allá de las cuestiones de izquierda y derecha; en parte, para aparecer más justo y equitativo de lo que es. Pero inevitablemente es más wagneriano que brechtiano, por la manera en que la inclusiva estética wagneriana acomoda los opuestos del sentimiento (incluso el sentimiento ético y la tendencia política). Baudelaire oyó en la música de Wagner «el grito último de un alma llevada a sus últimos límites», en tanto que Nietzsche, aun después de romper con Wagner, siguió elogiándolo como un gran «miniaturista» y como «nuestro más grande melancólico en música», y ambos tenían razón. Los opuestos de Wagner reaparecen en Syberberg: el demócrata radical y el elitista de derecha, el esteta y el moralista, la jactancia y el duelo.

La genealogía polémica de Syberberg, Brecht/Wagner, oscurece otras influencias sobre la película; en particular, lo que debe a las ironías e imágenes surrealistas. Pero el propio papel de Wagner parece más complejo de lo que aparentaría indicar la obsesión de Syberberg por el arte y la vida de Wagner. Aparte del Wagner que Syberberg se ha apropiado —sentimos la tentación de decir expropiado—, este wagnerismo es, propiamente dicho, un asunto atenuado, un ejemplo fascinantemente tardío del arte que brotó de la estética wagneriana: el simbolismo. (Tanto simbolismo como surrealismo pueden considerarse como desarrollos tardíos de la sensibilidad romántica.) El simbolismo fue la estética wagneriana convertida en un procedimiento de creación para todas las artes; más subjetivado, llevado a la abstracción. Lo que Wagner deseaba era un teatro ideal, un teatro de emociones máximas, purgado de distracciones e impertinencias. Así, Wagner decidió ocultar la orquesta de la Bayreuth Festspielhaus bajo una concha de madera negra, y una vez dijo, en broma, que, habiendo inventado la orquesta invisible, le gustaría inventar el escenario invisible. Los simbolistas

encontraron el escenario invisible. Los acontecimientos debían tomarse de la realidad, por decirlo así, para ser representados en el teatro ideal del espíritu.[29] Y la fantasía de Wagner del escenario invisible se realizó más literalmente en ese escenario inmaterial: el cine.

La película de Syberberg es una reproducción magistral de las potencialidades simbolistas del cine y probablemente la obra simbolista más ambiciosa de este siglo. Construye el cine como una especie de actividad mental ideal, a la vez sensual y reflexiva, que comienza donde la realidad termina: el cine no como fabricación de realidad sino como «continuación de la realidad por otros medios». En la meditación de la historia, de Syberberg, en un estudio de sonido, los acontecimientos son visualizados (con ayuda de las convenciones surrealistas) mientras que, en un sentido más profundo, siguen siendo invisibles (el ideal simbolista). Pero como le falta la homogeneidad estilística que fue típica de las obras simbolistas, *Hitler, una película de Alemania* tiene un vigor que los simbolistas habrían considerado vulgar. Sus impurezas rescatan a la película de lo más enrarecido del simbolismo, sin hacer su ámbito menos indeterminado y comprensivo.

El artista simbolista es ante todo un espíritu, un espíritu creador que (destilando la grandiosidad e intensidad wagneriana) lo ve todo, que es capaz de imbuirse en el tema, y lo eclipsa. La meditación de Syberberg sobre Hitler tiene el habitual predominio de este espíritu, y la característica porosidad de las estructuras mentales simbolistas enormemente extendidas: argumentos blandos que empiezan «Pienso en…», frases sin verbo que evocan en vez de explicar. Por doquier hay conclusiones, pero nada concluye. Todas las partes de una narración simbolista son simultáneas; es decir, todas coexisten en este espíritu superior y dominador.

La función de este espíritu no es contar un relato (al comienzo, el relato está detrás, como ha señalado Rivière) sino conferir sentido en cantidades ilimitadas. Acciones, figuras, tendencias individuales de decorado pueden tener, e idealmente tienen, significados múltiples; por

ejemplo, la carga de significados que Syberberg atribuye a la figura de la niña. Parece estar buscando, desde un punto de vista más subjetivo, lo que Eisenstein describe con su teoría del «montaje sobretonal». (Eisenstein, que se veía a sí mismo en la tradición de Wagner y de la *Gesamtkunstwerk* y que en sus escritos cita copiosamente a los simbolistas franceses, fue el mayor exponente de la estética simbolista en el cine.) La película rebosa significados de distinto grado de accesibilidad y hay más significados ocultos en las reliquias y talismanes del decorado que el público puede no conocer.[30] El artista simbolista no está básicamente interesado en exposición, explicación, comunicación. Parece apropiado que la dramaturgia de Syberberg consista en alocuciones dirigidas a quienes no pueden responder: a los muertos (se pueden poner palabras en sus bocas) y a la propia hija (que no tiene diálogo). La narrativa simbolista también es un asunto póstumo; su tema es precisamente algo que se sobreentiende. Por tanto, el arte simbolista es característicamente denso, difícil. Syberberg está recurriendo (intermitentemente) a otro proceso de conocimiento, como lo indica uno de los principales emblemas del filme, el teatro ideal de Ledoux en forma de ojo: el ojo masónico; el ojo de la inteligencia, del conocimiento esotérico. Pero Syberberg desea, apasionadamente desea, que su película sea comprendida y en algunas partes es tan excesivamente explícita como en otras cifrada.

La relación simbolista de un espíritu con su tema se consume cuando el tema es vencido, deshecho, gastado. Así, la mayor presunción de Syberberg es que su filme ha «derrotado» a Hitler, lo ha exorcizado. Esta hipérbole, espléndidamente escandalosa, remata la profunda comprensión que Syberberg tiene de Hitler como imagen. (Si desde *El gabinete del doctor Caligari* hasta Hitler, entonces ¿por qué no de Hitler a *Hitler, una película de Alemania*? El fin.) También es consecuencia de las opiniones románticas de Syberberg sobre la soberanía de la imaginación y de su coqueteo con ideas esotéricas del conocimiento, con conceptos de arte como magia o alquimia espiritual y de la imaginación como proveedor de los poderes de la negrura.

El monólogo de Heller en la cuarta parte conduce a una enumeración

de mitos que pueden considerarse como metáforas de los poderes esotéricos del cine: comienza con la Black Maria de Edison («El estudio negro de nuestra imaginación»); evoca las piedras negras (de la Kaaba; de la *Melancolía*, de Durero, la imagen que preside toda la compleja iconografía del filme); y termina con una imagen moderna: el cine como el agujero negro de la imaginación. Como un agujero negro, o como nuestra fantasía de él, el cine derriba el espacio y el tiempo. La imagen describe perfectamente la dolorosa fluidez de la película de Syberberg: su insistencia en ocupar simultáneamente diferentes espacios y tiempos. Parece apropiado que la mitología privada de Syberberg del cine subjetivo concluya con una imagen tomada de la ciencia ficción. Un cine subjetivo de tales ambiciones y energía moral lógicamente se transforma en ciencia ficción. De esta manera, el filme de Syberberg comienza con las estrellas y termina, como *2001*, con las estrellas y un hijo de las estrellas.

Evocando a Hitler por medio de mito y parodia, cuento de hadas y ciencia ficción, Syberberg conduce sus propios ritos de deconsagración: el grial ha sido destruido (el anti-*Parsifal* de Syberberg empieza y termina con la palabra GRIAL, el verdadero título de la película); ya no es permisible soñar con la redención. Syberberg defiende su conversión en mito de la historia como empresa de un escéptico: el mito como «la madre de la ironía y el *pathos*», no mitos que estimulen nuevos sistemas de fe. Pero alguien que cree que Hitler fue el «destino» de Alemania difícilmente puede ser un escéptico. Syberberg es la clase de artista que desea ambos —y todos los— modos. El método de su filme es la contradicción, la ironía. Y, ejercitando su ingenioso talento para la ingenuidad, también afirma haber trascendido esta complejidad. Goza en las ideas de inocencia y *pathos*: las tradiciones del idealismo romántico; cierto absurdo en torno a la figura de una niña (su hija, la niña de *Mañana*, de Runge, Ludwig como niño con barba, llorando); sueños de un mundo ideal purificado de su complejidad y mediocridad.

Las primeras partes de la trilogía de Syberberg son retratos elegíacos de personas que sueñan desesperadamente con el paraíso: Ludwig II, quien construyó castillos que eran decorados y pagó la fábrica de

sueños de Wagner en Bayreuth; Karl May, que convirtió en algo romántico a los indios americanos, los árabes y otros seres exóticos en sus novelas, inmensamente populares, la más famosa de las cuales, *Winnetou*, narra la destrucción de la belleza y el valor por la llegada de la moderna civilización tecnológica. Ludwig y Karl May atraen a Syberberg como practicantes valerosos y condenados del Gran Rechazo, el rechazo de la moderna civilización industrial. Lo que más aborrece Syberberg, como la pornografía y la comercialización de la cultura, lo identifica con lo moderno. (En esta posición de absoluta superioridad sobre lo moderno, Syberberg recuerda al autor de *Arte y crisis,* Hans Sedlmayr, con quien estudió historia del arte en la Universidad de Munich durante los cincuenta.) La película es una obra de duelo por lo moderno y lo que le precede y se opone a ello. Si Hitler también es un «utópico», como lo llama Syberberg, entonces Syberberg está condenado a ser un posutópico, un utópico que reconoce que los sentimientos utópicos han sido manchados por encima de toda redención. Syberberg no cree en un «ser humano nuevo», este tema perenne de la revolución cultural, tanto de la izquierda como de la derecha. Con todo lo que le atrae el credo del genio romántico, en lo que realmente cree es en Goethe y en una educación de *Gymnasium*.

Desde luego, podemos encontrar las contradicciones habituales en la película de Syberberg: la poesía de la utopía, la futilidad de la utopía; racionalismo y magia. Y ello solo confirma la clase de película que realmente es *Hitler, una película de Alemania*. La ciencia ficción es precisamente el género que dramatiza la mezcla de la nostalgia por la utopía con distópicas fantasías y temores; la doble convicción de que el mundo está terminando y de que está en el umbral de un nuevo comienzo. La película de Syberberg acerca de la historia también es una moral y cultural ciencia ficción. La nave espacial Goethe-Haus.

Syberberg logra perpetuar de forma melancólica y atenuada algo de la idea de Wagner sobre el arte como terapia, como redención y como catarsis. Llama al cine «la más bella compensación» por los estragos de la historia moderna, una especie de «redención» a «nuestros sentidos oprimidos por el progreso». Que el arte en cierto modo redima la

realidad, siendo mejor que la realidad; tal es el último credo simbolista. Syberberg hace del cine el último, más general y más fantasmal paraíso. Es una opinión que nos recuerda a Godard. La cinefilia de Syberberg es otra parte del inmenso *pathos* de su película; quizá su único *pathos* involuntario. Pues diga lo que diga Syberberg, el cine es hoy otro paraíso perdido. En la época de la mediocridad sin precedentes del cine, su obra maestra tiene algo del carácter de un eco póstumo.

Desdeñado el naturalismo, los románticos crearon un estilo melancólico: intensamente personal, el confín de su torturado yo, centrado en la fiesta agonal del artista y de la sociedad. Mann dio la última expresión profunda a esta idea romántica del dilema del yo. Los posrománticos como Syberberg trabajan en un estilo impersonal, melancólico. Lo que hoy es central es la relación entre la memoria y el pasado: el choque entre la posibilidad de recordar, de seguir adelante y la tentación del olvido. Beckett ofrece una versión ahistórica de esta fiesta agonal. Otra versión, obsesionada por la historia, es la de Syberberg.

Comprender el pasado y por lo tanto exorcizarlo es la mayor ambición moral de Syberberg. Su problema es que no puede abandonar nada. Su tema es tan grande —y todo lo que Syberberg realiza lo hace aún más grande— que tiene que tomar muchas posiciones más allá de él. Podemos encontrar casi cualquier cosa en la película apasionadamente voluble de Syberberg (salvo un análisis marxista, o un trozo de conciencia feminista). Aunque trata de guardar silencio (la niña, las estrellas), no puede dejar de hablar; es inmensamente ardiente, ávido. Cuando la película está a punto de terminar, Syberberg desea producir otra imagen más seductora. Y cuando por fin ha terminado, aún desea decir más y añade posdatas: el epígrafe de Heine, la cita de Mogadishu-Stammheim, una última y oracular sentencia de Syberberg, una última evocación del grial. La película en sí es la creación de un mundo, del cual (sentimos) su creador tiene mucha

dificultad para salir, así como el admirado espectador; este ejercicio en el arte de la empatía produce una angustia voluptuosa, una ansiedad por concluir. Perdido en el agujero negro de la imaginación, el cineasta tiene que hacer que todo pase ante él; se identifica con cada uno y con nadie.

Benjamin ha sugerido que la melancolía es el origen del verdadero —es decir, del justo— entendimiento histórico. La verdadera comprensión de la historia, dice en el último texto que escribió, es «un proceso de empatía cuyo origen es indolencia del corazón, acedia». Syberberg comparte algo de la visión positiva e instrumental de la melancolía de Benjamin y emplea símbolos de melancolía como puntuación de su filme. Pero Syberberg no tiene la ambivalencia, la lentitud, la complejidad, la tensión del temperamento saturnino. Syberberg no es un verdadero melancólico, sino un *exalté*. Pero usa las herramientas distintivas del melancólico: la utilería alegórica, los fetiches, las secretas referencias a sí mismo, y con su irreprimible talento para la indignación y el entusiasmo, está realizando «la labor del duelo». La palabra aparece por primera vez al término del filme que hizo sobre Winifred Wagner en 1975, donde leemos: «Este filme es parte del *Trauerarbeit* de Hans-Jürgen Syberberg». Lo que vemos es la sonrisa de Syberberg.

Syberberg es un auténtico elegíaco. Pero su filme es tonificante. La logorrea poética, ronca y tímida de los últimos filmes de Godard revela una convicción adusta de que hablar nunca exorcizará nada; en contraste con las meditaciones de Godard fuera de la cámara, las meditaciones de los personajes de Syberberg (Heller y Baer) rebosan de tranquila seguridad. Syberberg, cuyo temperamento parece tan opuesto al de Godard, tiene una confianza suprema en el lenguaje, en el discurso, en la elocuencia misma. La película trata de decirlo todo. Syberberg pertenece a la raza de creadores como Wagner, Artaud, Céline, el Joyce de sus últimas obras, cuya labor aniquila otra labor. Todos son artistas de habla interminable, de interminable melodía: una voz que sigue. También Beckett pertenecería a esta raza, de no ser por alguna fuerza inhibidora… ¿cordura?, ¿elegancia?, ¿buenos modales?,

¿menos energía?, ¿desesperación más profunda? También pertenecería Godard, de no ser por las dudas que revela acerca del habla, y de la inhibición del sentimiento (tanto por simpatía como por repulsión) que resulta de este sentido de la impotencia de hablar. Syberberg ha logrado permanecer libre de las dudas de rigor, dudas cuya función principal parece ser hoy inhibir. El resultado es una película totalmente excepcional en su expresividad emocional, su gran belleza visual, su sinceridad, su pasión moral, su preocupación por los valores contemplativos.

La película intenta serlo todo. La ambición sin precedente de Syberberg en *Hitler, una película de Alemania* está a distinta escala de todo lo que hayamos visto en la pantalla. Es obra que exige una clase especial de atención y de adhesión e invita a que se reflexione sobre ella, a que se la vuelva a ver. Cuanto más reconocemos sus referencias y tradiciones estilísticas, más vibra. (El gran arte al modo del pastiche invariablemente recompensa el estudio, como afirmó Joyce al atreverse a observar que el lector ideal de su obra sería alguien que pudiese dedicar su vida a ella.) La película de Syberberg pertenece a la categoría de nobles obras maestras que piden fidelidad y pueden imponerla. Después de ver *Hitler, una película de Alemania*, queda la película de Syberberg, y luego, quedan las otras películas que admiramos. (No muchas en estos días, ¡ay!) Como tristemente se dijo de Wagner, acaba con nuestra tolerancia ante los demás.

FASCINANTE FASCISMO

I

Primer Documento. He aquí un libro de 126 espléndidas fotografías en color, tomadas por Leni Riefenstahl, ciertamente el libro de fotografías más arrebatador publicado en años recientes. En las infranqueables montañas del Sudán meridional viven cerca de ocho mil altivos nuba, semejantes a dioses, emblemas de la perfección física, con grandes cabezas bien formadas, parcialmente afeitadas, rostros expresivos y cuerpos musculosos, depilados y decorados con cicatrices. Embadurnados con una ceniza blanquecina sagrada, los hombres hacen cabriolas, se acurrucan, meditan o luchan entre sí en las áridas pendientes. Y he aquí un fascinante montaje de doce retratos, en blanco y negro, de Riefenstahl, en la contraportada de *The Last of the Nuba*, también extraordinaria, una secuencia cronológica de expresiones (desde una concentración intensa hasta la sonrisa de una matrona tejana de safari) que vencen al intratable paso del tiempo. La primera fotografía fue tomada en 1927 cuando Leni Riefenstahl tenía veinticinco años y ya era una estrella de cine; las más recientes están fechadas en 1969 (aparece abrazando a un bebé africano desnudo) y en 1972 (sosteniendo una cámara), y cada una muestra cierta versión de una presencia ideal, de una especie de belleza imperecedera, como la de Elisabeth Schwarzkopf, que con la edad no solo se ha vuelto más alegre, más metálica y más saludable. En la sobrecubierta, una biografía de Leni Riefenstahl, y una introducción (sin firma) titulada «Cómo Leni Riefenstahl llegó a estudiar a los mesakin nuba de Kordofan», llena de inquietantes mentiras.

La introducción, que ofrece un relato detallado de la peregrinación de Riefenstahl al Sudán (inspirada, según se nos dice, por la lectura de *Las verdes colinas de África,* de Hemingway, «una noche de insomnio a

mediados de los cincuenta»), identifica lacónicamente a la fotógrafa con «algo así como una figura mítica como cineasta antes de la guerra, semiolvidada por una nación que decidió borrar de sus recuerdos toda una época de historia». ¿Quién sino la propia Riefenstahl (nos preguntamos con cierta esperanza de que así sea) pudo inventar esta fábula acerca de aquello a lo que nebulosamente se refiere como «una nación» que por alguna razón no nombrada «decidió» cometer el deplorable acto de cobardía de olvidar «una época —que, con mucho tacto, no se especifica— de su historia»? Puede suponerse que al menos algunos lectores se habrán sobresaltado ante esta recatada alusión a Alemania y al Tercer Reich.

Comparada con la introducción, la cubierta del libro es positivamente explícita sobre el tema de la carrera de la fotógrafa y difunde la falsa información que Riefenstahl ha estado repitiendo durante los últimos veinte años.

> Fue durante los frustrantes y decisivos años treinta en Alemania cuando Leni Riefenstahl saltó a la fama internacional como directora de cine. Nació en 1902 y su primera devoción fue hacia la danza creadora. Esto la llevó a participar en películas mudas, y muy pronto a dirigir y a aparecer en sus propias películas habladas, tales como *La montaña* (1929).
>
> Estas producciones tensamente románticas fueron muy admiradas, y no fue el último de sus admiradores Adolf Hitler, quien, habiendo llegado al poder en 1933, encargó a Riefenstahl hacer un documental sobre el mitin de Núremberg de 1934.

Se necesita cierta originalidad para describir la época nazi como «los frustrantes y decisivos años treinta en Alemania», para resumir los acontecimientos de 1933 como «habiendo llegado (Hitler) al poder» y para afirmar que Riefenstahl, la mayor parte de cuya obra fue identificada correctamente, durante su propia década, como propaganda nazi, gozara de «fama internacional como directora de cine», aparentemente como sus contemporáneos Renoir, Lubitsch y Flaherty. (¿Habrán dejado los editores a L. R. escribir la cubierta? Resulta difícil pensar algo tan cruel, a pesar de que «su primera devoción fue hacia la danza creadora» es una frase de la que serían

capaces pocas personas cuya lengua materna fuera el inglés.)

Desde luego, los hechos son inexactos o inventados. Riefenstahl ni dirigió ni actuó en una película hablada titulada *La montaña* (1929). Tal película no existe. Es más: Riefensthal no empezó simplemente a participar en películas mudas y luego, al llegar el sonido, a dirigir y a actuar en sus propias películas. En las nueve películas en las que apareció, Riefenstahl fue la estrella, y no dirigió siete de ellas. Estas siete fueron: *La montaña sagrada* (*Der heilige Berg,* 1926), *El gran salto* (*Der grosse Sprung,* 1927), *El destino de la Casa de Habsburgo* (*Das Schicksal derer von Habsburg,* 1929), *El infierno blanco de urno Pitz Palü* (*Die weisse Hölle von Piz Palü,* 1929) —todas ellas mudas—, seguidas por *Avalancha (Stürme über dem Montblanc,* 1930), *Frenesí blanco (Der weisse Rausch,* 1931) y *SOS Iceberg* (*SOS Eisberg,* 1932-1933). Todas excepto una fueron dirigidas por Arnold Fanck, autor de epopeyas alpinas de inmenso éxito desde 1919, quien realizó solo dos películas más, fracasadas ambas, después de que Riefenstahl lo dejara para empezar a dirigir en 1932. (La película que no dirigió Fanck es *El destino de la Casa de Habsburgo,* lacrimógena película monárquica hecha en Austria, en la que Leni Riefenstahl encarnaba a Marie Vetsera, la compañera del príncipe Rodolfo en Mayerling. Al parecer, no ha sobrevivido ninguna copia.)

Los vehículos pop-wagnerianos de Fanck para Riefenstahl no solo fueron «tensamente románticos». Consideradas, sin duda, como apolíticas cuando fueron hechas, estas películas parecen hoy, en retrospectiva, como lo ha indicado Siegfried Kracauer, una antología de sentimientos protonazis. El ascender montañas en las películas de Fanck era una metáfora visualmente irresistible de las aspiraciones ilimitadas hacia la alta meta mística, a la vez hermosa y terrible, que después habría de concretarse en el culto al Führer. El personaje que Riefenstahl generalmente representaba era el de la chica salvaje que se atreve a escalar el pico ante el cual retroceden los demás, los «cerdos del valle». En su primer papel, en la película muda *La montaña sagrada* (1926), de una joven bailarina llamada Diotima, le hace la corte un entusiasta montañero, que la convierte a los saludables éxtasis del

alpinismo. Este tipo de personaje fue creciendo. En su primera película hablada, *Avalancha* (1930), Leni Riefenstahl es una chica verdaderamente poseída por la montaña, enamorada de un joven meteorólogo, al que rescata cuando una tormenta lo deja aislado en su observatorio del Mont Blanc.

La misma Leni Riefenstahl dirigió seis películas, la primera de las cuales, *La luz azul* (*Das blaue Licht,* 1932), fue otra película sobre las montañas. También como estrella, Riefenstahl desempeñó un papel similar a los de los filmes de Fanck por los que había sido «tan admirada, no siendo Adolf Hitler el último de sus admiradores», pero llenando su película de alegorías sobre los oscuros temas del anhelo, la pureza y la muerte que Fanck había tratado por encima. Como de costumbre, la montaña es representada a la vez como supremamente bella y peligrosa, como esa fuerza augusta que invita a la afirmación última del yo, y al escape de este en la hermandad del valor y de la muerte. El papel que Riefenstahl concibió para ella es el de una criatura primitiva que tiene una relación única con un poder destructor: solo Junta, la chica proscrita de la aldea, siempre cubierta de harapos, puede llegar a la misteriosa luz azul que irradia la cumbre del monte Cristallo, mientras otros jóvenes aldeanos, atraídos por la luz, tratan de escalar la montaña, pero mueren. Lo que a la postre causa la muerte de la muchacha no es la imposibilidad de alcanzar la meta simbolizada por la montaña, sino el espíritu materialista y prosaico de los envidiosos aldeanos y el ciego racionalismo de su amante, un hombre bien intencionado de la ciudad.

La siguiente película que Riefenstahl dirigió, después de *La luz azul*, no fue «un documental sobre el mitin de Núremberg de 1934» —Riefenstahl hizo cuatro películas con argumento no ficticio, y no dos, como ella ha afirmado desde los años cincuenta y como lo repiten casi todos los que tratan de exonerarla— sino *La victoria de la fe* (*Sieg des Glaubens,* 1933), que celebraba el Primer Congreso del Partido Nacional Socialista desde que Hitler subió al poder. Luego llegó la primera de las dos obras que realmente le dieron fama internacional, el documental sobre el siguiente Congreso del Partido Nacional Socialista, *El triunfo de*

la Voluntad (*Triumph des Willens,* 1935) —cuyo título nunca se menciona en la cubierta de *Los nuba*— después de lo cual hizo un documental breve (de dieciocho minutos), para el ejército, *Día de la Libertad: Nuestro ejército* (*Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht,* 1935), que muestra la belleza de los soldados y de ser soldado para el Führer. (No resulta sorprendente el hecho de que no exista ninguna mención de esta película, de la que se encontró una copia en 1971; durante los años cincuenta y sesenta, cuando Riefenstahl y todo el mundo creía que *Día de la Libertad* se había perdido, la hizo desaparecer de su filmografía y se negó a hablar de ella con las personas que iban a entrevistarla.)

Sigue diciendo la cubierta:

> La negativa de Riefenstahl a someterse al intento de Goebbels de sujetar su mirada a requerimientos estrictamente propagandísticos condujo a una batalla de voluntades que llegó a su fin cuando Riefenstahl hizo su película de los Juegos Olímpicos de 1936, *Olimpia*. Goebbels trató de destruirla; solo se salvó mediante la intervención personal de Hitler.
>
> Con dos de los documentales más notables de los años treinta en su haber, Riefenstahl siguió haciendo películas de su invención, no relacionadas con el surgimiento de la Alemania nazi, hasta 1941, cuando las condiciones de la guerra le hicieron imposible continuar.
>
> Sus relaciones con los dirigentes nazis hicieron que dos veces fuera detenida al término de la Segunda Guerra Mundial: dos veces fue juzgada, y las dos veces absuelta. Su reputación se hallaba en eclipse, y quedó semiolvidada, aunque para toda una generación de alemanes su nombre había sido palabra familiar.

Con excepción de aquello de que fue palabra familiar en la Alemania nazi, nada de todo lo anterior es cierto. Presentar a Riefenstahl en el papel de artista individualista que desafiaba a los burócratas filisteos y a la censura del Estado («el intento de Goebbels de sujetar su mirada a requerimientos estrictamente propagandísticos») es algo que parece absurdo a cualquiera que haya visto *El triunfo de la Voluntad*, película cuya concepción misma niega la posibilidad de que la cineasta hubiese tenido una concepción estética independiente de la propaganda. Los hechos, negados por Riefenstahl desde la guerra, son que pudo hacer *El triunfo de la Voluntad* con facilidades ilimitadas y absoluta cooperación

oficial (nunca hubo la menor lucha entre la cineasta y el ministro alemán de la Propaganda). En realidad Riefenstahl, como lo relata en un librito acerca de la producción de *El triunfo de la Voluntad*, tomó parte en la organización del mitin, concebido desde el principio como el decorado de una película.[31] *Olimpia* —película de tres horas y media en dos partes, *Festival del pueblo (Fest der Völker)* y *Festival de la belleza (Fest der Schönheit)*— no fue menos una producción oficial. Reifenstahl ha sostenido en sus entrevistas, desde los años cincuenta, que *Olimpia* fue comisionada por el Comité Olímpico Internacional, producida por su propia compañía, y hecha pasando por encima de las protestas de Goebbels. La verdad es que *Olimpia* fue encargada y enteramente financiada por el Gobierno nazi (se creó una compañía a nombre de Riefenstahl porque se consideró conveniente que el Gobierno no apareciera como productor) y facilitada por el ministerio de Goebbels en cada etapa de la filmación;[32] hasta la creíble leyenda de que Goebbels objetó que Riefenstahl filmara los triunfos de la estrella afroamericana Jesse Owens es falsa. Riefenstahl trabajó durante dieciocho meses en la edición, y terminó a tiempo para que la película pudiera estrenarse el 29 de abril de 1938, en Berlín, como parte de los festejos celebrados en ocasión de cumplir Hitler cuarenta y nueve años; más tarde, ese mismo año, *Olimpia* constituyó la principal participación alemana en el Festival Internacional de Cine de Venecia, donde ganó la Medalla de Oro.

Más mentiras: decir que Riefenstahl siguió haciendo películas de su invención, no relacionadas con el surgimiento de la Alemania nazi, hasta 1941. En 1939 (después de volver de una visita a Hollywood, como invitada de Walt Disney), acompañó a la Wehrmacht en una invasión a Polonia, como corresponsal de la guerra uniformada, con su propio equipo de cámaras, pero no se sabe si alguna parte de este material sobrevivió a la guerra. Después de *Olimpia,* Riefenstahl hizo exactamente una película más, *Tierra baja (Tiefland),* que comenzó en 1941 —y, después de una interrupción, la reanudó en 1944 (en los Estudios de Cine Barrandov, en Praga, entonces ocupada por los nazis) —, y terminó en 1954. Como *La luz azul,* también *Tierra baja* opone la

corrupción de la tierra baja, o el valle, a la pureza de la montaña, y, nuevamente, la protagonista (encarnada por Riefenstahl) es una bella proscrita. Riefenstahl prefiere dar la impresión de que solo hubo dos películas documentales en una larga carrera como directora de películas de ficción, pero la verdad es que cuatro de las seis películas que dirigió fueron documentales que había encargado y financiado el Gobierno nazi.

No resulta muy preciso describir la relación profesional de Riefenstahl y su intimidad con Hitler y Goebbels como «sus relaciones con los dirigentes nazis». Riefenshtal fue íntima amiga y compañera de Hitler desde mucho antes de 1932; también fue amiga de Goebbels: ninguna prueba hay en apoyo de la persistente afirmación de Riefenstahl, desde los años cincuenta, de que Goebbels la odiaba, o aun de que tuviera poder para coartar su trabajo. Por causa de su acceso ilimitado a Hitler, Riefenstahl era precisamente la única cineasta alemana que no era responsable ante la Oficina de Cine *(Reichsfilkammer)* del Ministerio de Propaganda de Goebbels. Por último, resulta engañoso decir que Riefenstahl fue «dos veces juzgada, y las dos veces absuelta» después de la guerra. Lo que ocurrió fue que los aliados la detuvieron brevemente en 1945, y dos de sus casas (en Berlín y Múnich) fueron confiscadas. Los interrogatorios y apariciones en los tribunales comenzaron en 1948, y continuaron intermitentemente hasta 1952, cuando finalmente fue «desnazificada» con este veredicto: «Ninguna actividad política en apoyo del régimen nazi que merezca castigo». Más importante aún: ya fuera que Riefenstahl mereciera o no una sentencia de prisión, no era su «relación» con los dirigentes nazis, sino sus actividades como destacada propagandista del Tercer Reich lo que estaba en juego.

La sobrecubierta de *Los nuba* resume fielmente la línea principal de la reivindicación que Riefenstahl se fabricó durante los años cincuenta, fielmente expresada en la entrevista que concedió a *Cahiers du Cinéma* en septiembre de 1965. Negó allí que parte de su trabajo fuera de propaganda, y le llamó *cinéma verité. «*Ni una sola escena fue montada —dice Riefenstahl del *El triunfo de la Voluntad*—. Todo es genuino. Y no

hay comentarios tendenciosos por la sencilla razón de que no hay ningún comentario. Es *historia, pura historia*». Estamos muy lejos de ese vehemente desdén al documental, simple reportaje o hechos filmados, como formas indignas del «estilo heroico» del acontecimiento, punto de vista que está expresado en su libro sobre el rodaje de su película.[33]

Aunque *El triunfo de la Voluntad* no tiene voz narrativa, sí comienza con un texto escrito que anuncia el mitin como la culminación redentora de la historia alemana. Pero esta afirmación inicial es la menos original de las formas en que la película es tendenciosa. No tiene comentario porque no lo necesita, pues *El triunfo de la Voluntad* representa una transformación ya lograda y radical de la realidad: la historia se vuelve teatro. La manera de planear el Congreso del Partido en 1934 quedó parcialmente determinada por la decisión de producir *El triunfo de la Voluntad*: el acontecimiento histórico serviría de escenario a una película que luego habría de adquirir el carácter de un auténtico documental. En realidad, cuando se estropearon ciertos metros de cinta que mostraban a los dirigentes del partido en la tribuna de los oradores, Hitler dio órdenes de que volvieran a filmarse esas tomas, y Streicher, Rosenberg, Hess, y Frank histriónicamente repitieron su lealtad al Führer semanas después, sin Hitler y sin público, en un decorado construido por Speer. (Es perfectamente justo que Speer, quien construyó el gigantesco escenario del mitin, en las afueras de Núremberg, aparezca en los créditos de *El triunfo de la Voluntad* como arquitecto de la película.) Todo el que defienda las películas de Riefenstahl como documentales, si hemos de distinguir el documental de la propaganda, estará siendo ingenuo. En *El triunfo de la Voluntad,* el documento (la imagen) no solo es el registro de la realidad sino que es una razón de que la realidad se haya construido, y debe, a la postre, reemplazarla.

La rehabilitación de figuras proscritas en las sociedades liberales no ocurre en la forma burocráticamente definitiva de la *Enciclopedia soviética*, cada nueva edición de la cual nos presenta algunas figuras

hasta entonces inmencionables y lanza a un número igual o mayor por la escotilla de la no existencia. Nuestras rehabilitaciones son más suaves, más insinuantes. No es que el pasado nazi de Riefenstahl de pronto se haya vuelto aceptable. Es simplemente que, al girar la rueda cultural, ya no importa. En lugar de impartir una versión rígida y congelada de la historia desde arriba, una sociedad liberal resuelve tales cuestiones aguardando a que los ciclos de los diferentes gustos vayan destilando la controversia.

La purificación de la fama de Leni Riefenstahl de su escoria nazi ha ido cobrando impulso durante algún tiempo, pero ha alcanzado una especie de clímax este año, al ser Riefenstahl la invitada de honor de un festival cinematográfico, controlado por cinéfilos, en el verano, en Colorado, y objeto de toda una lluvia de respetuosos artículos y entrevistas en periódicos y en la televisión y ahora, con la publicación de *Los nuba*. Parte del apoyo tras el reciente ascenso de Riefenstahl a la condición de monumento cultural se debe, seguramente, al hecho de que es mujer. El cartel del Festival de Cine de Nueva York de 1973, hecho por una conocida artista que también es feminista, mostraba a una rubia cuyo seno derecho estaba rodeado por tres nombres: Agnès, Leni, Shirley (es decir, Varda, Riefenstahl, Clarke). Las feministas sentirían gran dolor si hubieran de sacrificar a la única mujer que ha hecho películas que, en opinión de todos, son de primera clase. Pero el mayor apoyo del cambio de actitud hacia Riefenstahl se halla en los nuevos y más grandes avatares de la idea de lo bello.

La línea tomada por los defensores de Riefenstahl, que incluyen hoy a las voces más influyentes del *establishment* de la vanguardia fílmica, es que siempre estuvo interesada en la belleza. Esto es, desde luego, lo que Riefenstahl ha estado diciendo durante años. Así, el entrevistador de los *Cahiers du Cinéma* enlazó a Riefenstahl, al observar fatuamente que lo que *El triunfo de la Voluntad* y *Olimpia* «tienen en común es que ambas dan forma a cierta realidad, basada ella misma en cierta idea de la forma. ¿Ve usted algo peculiarmente alemán en este interés en la forma?». A esto respondió Riefenstahl:

> Sencillamente puedo decir que me siento espontáneamente atraída por todo lo que es bello. Sí: belleza, armonía. Y quizá este cuidado en la composición, esta aspiración a la forma sea, en efecto, algo muy alemán. Pero yo no conozco exactamente estas cosas. Vienen del inconsciente y no de mi conocimiento… ¿Qué quiere usted que añada yo? Todo lo que es puramente realista, «un pedazo de vida», que es mediocre, cotidiano, no me interesa… Estoy fascinada por lo que es hermoso, fuerte, saludable, lo que está vivo. Busco la armonía. Cuando se produce armonía, soy feliz. Creo haberle contestado a usted con esto.

Por ello, *Los nuba* es el último y necesario paso en la rehabilitación de Riefenstahl. Es la reescritura final del pasado; o bien, para sus partidarios, la confirmación definitiva de que siempre ha sido una fanática de la belleza y no una horrible propagandista.[34] Dentro del libro bellamente editado, fotografías de la tribu perfecta y noble. Y en la cubierta, fotografías de «mi perfecta mujer alemana» (como llamó Hitler a Riefenstahl) toda sonrisa, venciendo los desdenes de la historia.

Hay que reconocer que si el libro no estuviese firmado por Riefenstahl, no sospecharíamos necesariamente que estas fotografías habían sido tomadas por la artista más interesante, talentosa y eficaz de la época nazi. La mayoría de la gente que hojee *Los nuba* probablemente lo verá como un lamento más por los pueblos primitivos en trance de desaparición —el ejemplo más grande sigue siendo Lévi-Strauss en *Tristes trópicos*, sobre los indios bororo de Brasil— pero si se examinan cuidadosamente las fotografías, en conjunción con el largo texto escrito por Riefenstahl, se vuelve claro que siguen una continuidad con su obra nazi. El sesgo particular de Riefenstahl se revela en su elección de esta tribu y no de otra: un pueblo al que describe como agudamente artista (cada quien posee una lira) y hermoso (los hombres nuba, observa Riefenstahl, «tienen una complexión atlética rara en otras tribus africanas»); dotados como están con «un sentido mucho más poderoso de relaciones espirituales y religiosas que de asuntos mundanos y materiales», su principal actividad, insiste Riefenstahl, es ceremonial. *Los nuba* surge de una idea primitivista: un retrato de un pueblo que subsiste en pura armonía con su medio, no tocado por la «civilización».

Las cuatro películas de Riefenstahl encargadas por los nazis —fuesen acerca de congresos del partido, de la Wehrmacht, o de atletas— celebran el renacimiento del cuerpo y de la comunidad mediante el culto de un jefe irresistible. Se continúan directamente con las películas de Fanck en las que ella fue estrella y con su propia *La luz azul*. Las ficciones alpinas son relatos de anhelos por los altos lugares, del desafío y la ordalía de lo elemental, lo primitivo; hablan del vértigo ante el poder, simbolizado por la majestad y belleza de las montañas. Los filmes nazis son epopeyas de comunidad consumada, en que la realidad diaria queda trascendida mediante un autocontrol y una función extáticos; tratan del triunfo del poder. Y *Los nuba*, elegía a la belleza y los poderes místicos —que pronto se extinguirán— de hombres primitivos a quienes Riefenstahl llama «su pueblo adoptado», es el tercero en su tríptico de exposiciones fascistas.

En el primer panel, las películas de montaña, hombres pesadamente vestidos tratan de ascender para ponerse a prueba en la pureza del frío; la vitalidad se identifica con la prueba física. Para el panel del centro, están los documentales hechos para el Gobierno nazi: *El triunfo de la Voluntad* emplea las extensas panorámicas atestadas de figuras, alternando con primeros planos que aíslan una sola pasión, una sola sumisión perfecta: en una zona media, gentes perfectamente claras y visibles, en uniforme, se agrupan y reagrupan, cual si estuviesen buscando la coreografía perfecta para expresar su lealtad. En *Olimpia*, la más rica visualmente de todas las películas (se vale tanto de los movimientos verticales de las películas de montañas como de los horizontales característicos de *El triunfo de la Voluntad*), unas tras otras, esforzadas figuras escasamente vestidas buscan el éxtasis de la victoria, alentadas por hileras de compatriotas en las tribunas, todo ello bajo la mirada firme del benigno superespectador, Hitler, cuya presencia en el estadio consagra este esfuerzo. (*Olimpia*, que también pudo llamarse perfectamente *El triunfo de la Voluntad*, subraya que no hay victorias fáciles.) En el tercer panel, *Los nuba*, los hombres primitivos, casi desnudos, aguardan la prueba final de su orgullosa y heroica comunidad, su extinción inminente, alegres y serenos bajo el sol de

fuego.

Llega la hora del *Götterdämmerung*. Los acontecimientos centrales de la sociedad nuba son encuentros de lucha y funerales: vívidos encuentros de hermosos cuerpos masculinos y de muerte. Los nuba, tal como los interpreta Riefenstahl, son una tribu de estetas. Como los masai, embadurnados del alheña, y los llamados «hombres del fango» de Nueva Guinea, los nuba se pintan para todas las ocasiones sociales y religiosas importantes, cubriéndose con una ceniza blanquecina que inconfundiblemente sugiere la muerte. Riefenstahl afirma haber llegado «apenas a tiempo», pues en los años que siguieron a la toma de esas fotografías, los gloriosos nuba han sido corrompidos por dinero, empleos, ropa (y, probablemente por la guerra —que Riefenstahl nunca menciona—, pues lo que le interesa es el mito, no la historia. La guerra civil que ha estado desgarrando aquella parte de Sudán durante unos doce años debió de difundir nueva tecnología y no pocos detritos).

Aunque los nuba son negros, no arios, el retrato que de ellos hace Riefenstahl evoca algunos de los temas más generales de la ideología nazi: el contraste entre lo limpio y lo impuro, lo incorruptible y lo manchado, lo físico y lo mental, lo gozoso y lo que ve las cosas con sentido crítico. Una de las principales acusaciones contra los judíos dentro de la Alemania nazi fue que eran gentes civiles, intelectuales, portadores de un destructivo y corrupto «espíritu crítico». La quema de libros de mayo de 1933 fue lanzada por el grito de Goebbels: «La época de extremo intelectualismo judío ha terminado ya, y el triunfo de la revolución alemana ha dado nuevamente derecho de paso al espíritu alemán». Y cuando Goebbels prohibió oficialmente la crítica de arte en noviembre de 1936, fue porque tenía «rasgos de carácter típicamente judío»: poner la cabeza por encima del corazón, al individuo por encima de la comunidad, al intelecto por encima del sentimiento. En la temática transformada del fascismo reciente, los judíos ya no desempeñan el papel de contaminadores. Es la propia civilización.

Lo que hay de distintivo en la versión fascista de la antigua idea del noble salvaje es su desprecio a todo lo que sea reflexivo, crítico y pluralista. En el catálogo de Rienfenstahl de la virtud primitiva —como

en el de Lévi-Strauss— no es lo intrincado y sutil de la mente primitiva, de su organización social o de su pensamiento lo que se elogia. Riefenstahl recuerda poderosamente la retórica fascista cuando celebra la manera en que los nuba son exaltados y unificados por las pruebas físicas de los encuentros guerreros, en que los hombres nuba, «jadeando y esforzándose», con «sus enormes músculos combándose», se arrojan unos a otros al suelo, luchando no por premios materiales, sino «por la renovación de la sagrada vitalidad de la tribu». La lucha y los ritos que la acompañan, según Riefenstahl, unen a los nuba.

> La lucha es la expresión de todo lo que distingue el modo de vida nuba […] la lucha general, la lealtad y la participación emocional más apasionadas en los partidarios del conjunto, que son, en realidad, toda la población «no participante» de la aldea […] su importancia como expresión de la visión total de los mesakin y koronga con respecto a la vida no puede exagerarse; es la expresión en el mundo visible y social del mundo invisible de la mente y del espíritu.

Al celebrar una sociedad donde la exhibición de la destreza física y del valor y la victoria del hombre más fuerte sobre el más débil son, como se ve, los símbolos unificadores de la cultura comunal —donde el triunfo en la lucha es la «principal aspiración de la vida de un hombre»— Riefenstahl no parece haber modificado mucho las ideas de sus documentales nazis. Y su retrato de los nuba va más lejos que sus películas al evocar un aspecto del ideal fascista: una sociedad en que las mujeres son simplemente criadoras y ayudantes, excluidas de todas las funciones ceremoniales, y representan una amenaza a la integridad y la fuerza de los hombres. Desde el punto de vista «espiritual» nuba (por los nuba entiende Rienfenstahl, desde luego, a los varones), el contacto con las mujeres es profano; pero, como supuestamente se trata de una sociedad ideal, las mujeres conocen su lugar.

> Las novias o esposas de los luchadores están tan preocupadas como los hombres por evitar todo contacto íntimo… Su orgullo de ser la novia o la esposa de un robusto luchador es superior a su enamoramiento.

Por último, Riefenstahl da en el blanco al elegir, como sujeto fotográfico, a un pueblo que «contempla la muerte tan solo como cuestión del destino, que no se resiste ni lucha contra ella», de una sociedad cuya ceremonia más entusiasta y pomposa es el funeral. ¡Viva la muerte!

Puede parecer ingrato y rencoroso negarse a separar *Los nuba* del pasado de Riefenstahl, pero hay saludables lecciones que aprender de la continuidad de su obra así como de este curioso e implacable acontecimiento reciente: su rehabilitación. Las carreras de otros artistas que se volvieron fascistas, como Céline y Benn y Marinetti y Pound (por no mencionar a los que, como Pabst y Pirandello y Hamsun, abrazaron el fascismo cuando su propio discernimiento ya estaba en declive), no son instructivas de manera comparable; pues Riefenstahl es la única artista importante que se identificó por completo con la época nazi y cuya obra, no solo durante el Tercer Reich sino treinta años después de su caída, ha ilustrado consistentemente muchos temas de la estética fascista.

La estética fascista incluye —pero va mucho más allá de— la celebración un tanto especial de lo primitivo que se encuentra en *Los nuba.* Más generalmente, brota de (y justifica) una preocupación por las situaciones de control, comportamiento sumiso, esfuerzo extravagante y resistencia al dolor; elogia dos estados aparentemente opuestos, la egomanía y la servidumbre. Las relaciones de dominación y de esclavización adoptan la forma de una pompa característica: el apiñamiento de grupos de personas; la conversión de las personas en cosas; la multiplicación o replicación de cosas; y el agrupamiento de personas/cosas alrededor de una todopoderosa e hipnótica figura de jefe o fuerza. La dramaturgia fascista se centra en transacciones orgiásticas entre fuerzas poderosas y sus títeres que, uniformados, se muestran en número cada vez mayor. Su coreografía alterna entre un movimiento incesante y una postura congelada, estática, viril. El arte fascista glorifica la rendición, exalta la falta de pensamiento, otorga

poder de seducción a la muerte.

Semejante arte no se confina a las obras tildadas de fascistas o producidas por gobiernos fascistas (citemos tan solo unas películas: *Fantasía*, de Walt Disney, *Toda la banda está aquí*, de Busby Berkeley, y *2001*, de Kubrick, también ejemplifican de manera notable ciertas estructuras formales y temas del arte fascista). Y, desde luego, los rasgos del arte fascista proliferan en el arte oficial de los países comunistas —que siempre se presenta bajo la bandera del realismo—, en tanto que el arte fascista desdeña el realismo en nombre del idealismo. La predilección por lo monumental y por la obediencia de las masas al héroe es común al arte fascista y al comunista, y refleja la idea de todos los regímenes totalitarios de que el arte tiene la función de inmortalizar a sus jefes y doctrinas. La reproducción del movimiento en pautas grandiosas y rígidas es otro elemento común, pues tal coreografía repite la unidad misma del Estado. Se hace que las masas tomen forma, se vuelvan diseño. De ahí que las manifestaciones atléticas en masa, un despliegue coreográfico de cuerpos, sean una actividad muy apreciada en todos los países totalitarios, y también el arte del gimnasta, tan popular hoy en la Europa Oriental, evoca los rasgos recurrentes de la estética fascista; la contención o confinamiento de la fuerza, la precisión militar.

Tanto en la política fascista como en la comunista, se hace un despliegue público de la voluntad, en el drama del jefe y del coro. Lo interesante en la relación entre la política y el arte bajo el nacionalsocialismo no es que el arte fuera subordinado a las necesidades políticas, pues esto ocurre tanto en las dictaduras de derecha como de izquierda, sino que la política se apropiara la retórica del arte: el arte en su última fase romántica. (La política es «el arte más elevado y comprensivo que haya —dijo Goebbels en 1933— y nosotros, los que modelamos la política alemana moderna nos sentimos los artistas. [Siendo] la tarea del arte y del artista formal, moldear, suprimir lo enfermo y dar libertad a lo sano».) Lo interesante del arte bajo el nacionalsocialismo son aquellos rasgos que hacen de él una variante especial del arte totalitario. El arte oficial de países como la

Unión Soviética y China tiende a exponer y reforzar una moralidad utópica. El arte fascista despliega una estética utópica: la de la perfección física. En la época nazi, pintores y escultores a menudo mostraron el cuerpo desnudo, pero se les prohibió mostrar imperfecciones corporales. Sus desnudos parecen imágenes de las revistas de culturismo: modelos que son, a la vez, mojigatamente asexuales y (en un sentido técnico) pornográficos, pues tienen la perfección de una fantasía. La promoción de lo hermoso y lo saludable hecha por Riefenstahl, debe decirse, es mucho más sutil que eso. Y nunca es necia, como sucede en otras artes visuales nazis. Es capaz de apreciar toda una gama de tipos físicos —en cuestiones de belleza, no es racista—, y en *Olimpia* sí muestra cierto esfuerzo y tensión, con sus imperfecciones concomitantes, así como la pugna estilizada, aparentemente sin esfuerzo (como en las zambullidas, lo que constituye la secuencia más admirada de la película).

En contraste con la castidad asexual del arte comunista oficial, el arte nazi es, a la vez, lascivo e idealizador. Una estética utópica (perfección física; identidad como dato biológico) implica un erotismo ideal: la sexualidad convertida en el magnetismo de los jefes y la alegría de sus seguidores. El ideal fascista es transformar la energía sexual en una fuerza espiritual para beneficio de la comunidad. Lo erótico (es decir, las mujeres) siempre está presente como tentación, y la respuesta más admirable es la represión heroica del impulso sexual. Así es como Riefenstahl explica por qué los matrimonios nuba, en contraste con sus espléndidos funerales, no contienen ninguna ceremonia ni festín.

> El mayor deseo de un hombre nuba no es la unión con una mujer, sino ser un buen luchador, afirmando así el principio de la abstención. Las ceremonias de la danza nuba no son ocasiones sensuales sino, antes bien, «festivales de castidad», de contención de la fuerza vital.

La estética fascista se basa en la contención de las fuerzas vitales; los movimientos son confinados, contenidos, dominados.

El arte nazi es reaccionario y, retador, se mantiene fuera de la corriente principal del siglo, de realización plena en las artes. Pero

precisamente por esta razón, se ha ido ganando un lugar en el gusto contemporáneo. Los organizadores izquierdistas de una actual exposición de pintura y escultura nazi (la primera desde la guerra) en Frankfurt, han descubierto, para su consternación, que los públicos eran excesivamente numerosos pero no tan serios y formales como ellos habían esperado. Aun flanqueado por admoniciones didácticas de Brecht y por fotografías de campos de concentración, lo que el arte nazi recuerda a este público es otro arte de los años treinta, especialmente el *art decó*. (El *art nouveau* nunca pudo ser un estilo fascista; es, antes bien, el prototipo de ese arte que el fascismo define como decadente; el estilo fascista es, en sus mejores manifestaciones, *art decó*, con sus marcadas líneas y su pesada concentración de material, con su petrificado erotismo.) La misma estética responsable de los colosos de bronce de Arno Breker —escultor favorito de Hitler (y, brevemente, de Cocteau)— y de Josef Thorak también produjo el musculoso Atlas que se halla enfrente del Rockefeller Center de Manhattan, y el monumento, ligeramente lascivo, a los soldados caídos en la Primera Guerra Mundial, que se encuentra en la estación del ferrocarril de la calle Treinta, en Filadelfia.

Para un público alemán poco refinado, el atractivo del arte nazi pudo consistir en que era sencillo, figurativo, emocional; no intelectual; un alivio de las exigentes complejidades del arte moderno. Para un público más refinado, el atractivo puede deberse, en parte, a esa avidez con que hoy se están descubriendo todos los estilos del pasado, especialmente los más criticados. Pero es muy improbable un resurgimiento del arte nazi que siguiera a los renacimientos del *art nouveau*, la pintura prerrafaelista y el *art decó*. La pintura y escultura no solo son sentenciosas; son asombrosamente pobres como arte. Pero precisamente estas cualidades invitan a la gente a contemplar el arte nazi con conocedor y desdeñoso despego, como una forma de arte pop.

La obra de Riefenstahl no tiene la calidad de aficionado y la ingenuidad que encontramos en otro arte producido en la época nazi, pero, aun así, promueve muchos de los mismos valores. Y la misma sensibilidad muy moderna también sabe apreciarla. Las ironías del

refinamiento pop explican una manera de contemplar la obra de Riefenstahl en que no solo su belleza formal sino también su fervor político son considerados como una forma de exceso estético. Y al lado de esta fría apreciación de Riefenstahl hay una respuesta, sea consciente o inconsciente, al tema mismo, lo que da fuerza a su obra.

El triunfo de la Voluntad y *Olimpia* son, indudablemente, documentales soberbios (acaso sean los dos más grandes jamás filmados), pero no tienen verdadera importancia en la historia del cine como forma de arte. Nadie que haga películas hoy alude a Riefenstahl, en tanto que muchos cineastas (incluso yo misma) consideran a Dziga Vertov como una inagotable provocación y fuente de ideas acerca del lenguaje fílmico. Sin embargo, puede argüirse que Vertov —la figura más importante de los documentales— nunca hizo una película tan puramente eficaz y estremecedora como *El triunfo de la Voluntad* u *Olimpia.* (Desde luego, Vertov nunca tuvo a su disposición los medios que sí tuvo Riefenstahl. El presupuesto del Gobierno soviético para los filmes de propaganda durante los años veinte y comienzos de los treinta era bastante menos que opulento.)

Al tratar el arte propagandista de la izquierda y de la derecha prevalece una doble norma. Pocas personas reconocerían que la manipulación de la emoción en las últimas películas de Vertov y en las de Riefenstahl ofrece tipos similares de exaltación. Al explicar por qué se conmueven, la mayoría de las personas son sentimentales en el caso de Vertov y mienten en el caso de Riefenstahl. Así la obra de Vertov evoca bastante simpatía moral de parte de públicos cinéfilos por todo el mundo. Las personas consienten en dejarse conmover. En la obra de Riefenstahl, el truco consiste en filtrar la nociva ideología política de sus películas, dejando tan solo sus méritos «estéticos». El elogio a los filmes de Vertov siempre presupone el conocimiento de que era una persona atractiva y un pensador —artista inteligente y original—, a la postre aplastado por la dictadura a la que sirvió. Y la mayoría del público contemporáneo de Vertov (como de Eisenstein y Pudovkin) presupone que los propagandistas de las películas de los primeros años de la Unión Soviética estaban ilustrando un ideal noble, por mucho que

fuera traicionado, en la práctica. Pero el elogio a Riefenstahl no tiene tal recurso, ya que nadie, ni siquiera sus rehabilitadores, ha logrado presentar a Riefenstahl como persona agradable; además, no es ninguna pensadora.

Algo más importante aún: generalmente se piensa que el nacionalsocialismo solo representa brutalidad y terror. Pero esto no es verdad. El nacionalsocialismo —más generalmente, el fascismo— también representa un ideal o, antes bien, unos ideales que persisten aún hoy bajo otras banderas: el ideal de la vida como arte, el culto a la belleza, el fetichismo del valor, la disolución de la enajenación y el sentimiento extático de la comunidad; el rechazo del intelecto, la familia del hombre (bajo la tutela de los jefes). Estos ideales están vivos y conmueven a muchas personas, y resulta falaz así como tautológico decir que *El triunfo de la Voluntad* y *Olimpia* nos afectan tan solo porque fueron hechas por una cineasta de genio. Las películas de Riefenstahl siguen siendo eficaces porque, entre otras razones, sus anhelos aún se sienten, porque su contenido es un ideal romántico al que muchos siguen dando su conformidad y que se expresa en tan diversos modos de la disensión cultural y la propaganda en pro de nuevas formas de comunidad como la cultura de la juventud y el rock, la terapia primigenia, la antipsiquiatría, los partidarios del Tercer Mundo y la fe en lo oculto. La exaltación de la comunidad no impide la búsqueda de líderes absolutos; por el contrario, puede llevar inevitablemente a ella. (No es de sorprender que un buen número de jóvenes que hoy se postran ante gurúes y se someten a la disciplina más grotescamente autocrática fueran antiautoritarios y antielitistas durante los sesenta.)

La actual desnazificación y vindicación de Riefenstahl como indómita sacerdotista de lo bello —como cineasta y, hoy, como fotógrafa— no auguran nada bueno de la agudeza de la capacidad moderna de detectar el anhelo fascista en nuestro medio. Riefenstahl no es la clase común de esteta o de romántico con tendencias antropológicas. Al residir la fuerza de su obra precisamente en la continuidad de sus ideas políticas y estéticas, lo interesante es que esto fuera percibido, en un tiempo, mucho más claramente de lo que parece serlo hoy, cuando la

gente afirma ser atraída por las imágenes de Riefenstahl tan solo por su belleza de composición. Sin perspectiva histórica, tal «conocimiento experto» allana el camino a una aceptación curiosamente distraída de la propaganda para toda clase de sentimientos destructivos, sentimientos cuyas implicaciones la gente está negándose a tomar en serio. En alguna parte, desde luego, todo el mundo sabe que en un arte como el de Riefenstahl no está en juego solo la belleza. Y, así, la gente trata de compensar su reacción, admirando esta clase de arte, por su indudable belleza, y patrocinándolo por su mojigata promoción de lo bello. Tras las solemnes apreciaciones fatalistas y remilgadas se halla una gran reserva de apreciación, la sensibilidad de lo *camp*, sin los grilletes de los escrúpulos de la gran seriedad: y la sensibilidad moderna depende de continuar fluctuando entre el enfoque formalista y el gusto *camp*.

El arte que evoca los temas de la estética fascista es popular hoy, y para la mayoría probablemente no sea más que una variante del *camp*. El fascismo acaso esté solo de moda, y quizá la moda, con su irreprimible promiscuidad de gustos, vaya a salvarnos. Pero los propios juicios de valor parecen menos inocentes. Un arte que pareció eminentemente digno de ser definido hace diez años como gusto minoritario o adversario ya no parece defendible hoy, porque los asuntos éticos y culturales que plantea se han vuelto serios y hasta peligrosos, de una manera distinta. La pura realidad es que aquello que puede ser aceptable en la cultura de élite puede no ser aceptable en la cultura de masas, que los gustos que plantean tan solo asuntos éticos innocuos como propiedad de una minoría se vuelven corruptores al volverse más establecidos. El gusto es el contexto, y el contexto ha cambiado.

II

Segundo documento. He aquí un libro que puede comprarse en los puestos de revistas de los aeropuertos y en las librerías «para adultos»,

un libro en rústica, relativamente barato, no un artículo costoso que atraiga a los coleccionistas de objetos de arte y la gente *bien-pensant*, como *Los nuba.* Y sin embargo, ambos libros comparten cierta comunidad de origen moral, una preocupación radical: la misma preocupación en diferentes etapas de evolución: las ideas que animan *Los nuba* salen de las tinieblas morales menos que la más burda y más eficiente idea subyacente en *SS Regalia*. Aun cuando *SS Regalia* es una respetable compilación, hecha en Inglaterra (con un prefacio histórico de tres páginas y notas al final), sabemos que su atractivo no es la erudición, sino el sexo. La cubierta ya deja esto en claro. A través de la gran esvástica negra de un brazalete de los SS pasa una faja amarilla diagonal que dice: «Más de 100 brillantes fotografías a cuatro colores. Solo 2,95 dólares», exactamente como el sello con el precio solía fijarse —en parte como tentación, en parte por deferencia a la censura— en la cubierta de las revistas pornográficas, sobre los genitales de la modelo.

Hay una fantasía general acerca de los uniformes. Los uniformes sugieren comunidad, orden, identidad (por medio de grados, insignias, medallas, cosas que declaran quién es su portador, y qué ha hecho: su valor queda así reconocido), competencia, autoridad legítima, el ejercicio legitimado de la violencia. Pero los uniformes no son lo mismo que las fotografías de uniformes —que son materiales eróticos—, y las fotografías de uniformes de los SS son las unidades de una fantasía sexual particularmente poderosa y difundida. ¿Por qué los SS? Porque los SS eran la encarnación ideal de la abierta afirmación del fascismo sobre la justicia de la violencia, el derecho de ejercer el poder total sobre los demás y tratarlos como absolutamente inferiores. Fue en los SS donde esta afirmación pareció más completa, porque la desempeñaron de manera singularmente brutal y eficiente; y porque la dramatizaron vinculándose ellos mismos a ciertas normas estéticas. La SS fue designada como una comunidad de élite militar que no solo sería supremamente violenta sino también supremamente hermosa. (No es probable que encontremos un libro llamado *SA Regalia*. Los SA, quienes fueron reemplazados por los SS, no fueron conocidos por ser menos brutales que sus sucesores, pero han pasado a la historia como tipos

gordos, achaparrados, salidos de una cervecería; simples *camisas pardas*.)

Los uniformes de los SS eran elegantes, bien cortados, con un toque (pero no excesivo) de excentricidad. Compárense los anodinos y no muy bien cortados uniformes del ejército estadounidense: chaqueta, camisa, corbata, pantalones, calcetines y zapatos de clavos; esencialmente ropas civiles, por muy cubiertas que estuvieran de medallas e insignias. Los uniformes de los SS eran apretados, pesados, rígidos, e incluían guantes para confinar las manos y botas que hacían sentir peso en las piernas y los pies, embutidos, obligando a su portador a mantenerse derecho. Tal como explica la contraportada de *SS Regalia*:

> El uniforme era negro, color que tenía importantes implicaciones en Alemania. Encima, los SS llevaban una gran variedad de condecoraciones, símbolos, insignias para distinguir grados, desde las runas del cuello hasta las calaveras. Su apariencia era a la vez dramática y amenazadora.

El casi ávido reclamo de la portada no nos prepara por completo para la trivialidad de la mayor parte de las fotografías. Junto con aquellos célebres uniformes negros, a las tropas de los SS se les entregaban uniformes color caqui, que casi parecen estadounidenses, y ponchos y chaquetas de disfraz. Y además de las fotografías de uniformes, hay páginas enteras de insignias para el cuello, bandas para los puños de la camisa, sardinetas, hebillas de cinturón, insignias conmemorativas, estandartes de regimiento, banderines, gorras de campo, medallas de servicio, señales para los hombros, permisos, pases, pocos de los cuales muestran las célebres runas o las calaveras; todo ello minuciosamente identificado por rango, unidad y año y lugar de expedición. Precisamente lo innocuo de prácticamente todas las fotografías es testimonio del poder de la imagen: estamos hojeando el breviario de una fantasía sexual. Para que la fantasía tenga profundidad, ha de tener detalle. Por ejemplo, ¿cuál era el color del permiso de viaje que habría necesitado un sargento de los SS para ir de Tréveris a Lübeck en la primavera de 1944? Es necesario que tengamos todas las pruebas documentales.

Si el mensaje del fascismo ha sido neutralizado por una visión estética de la vida, sus adornos han sido sexualizados. Esta erotización del fascismo puede observarse en manifestaciones tan arrebatadoras y devotas como las *Confesiones de una máscara* y *El sol y el acero*, de Mishima, y en películas como *Scorpio Rising*, de Kenneth Anger, y más recientes y mucho menos interesantes, *Los malditos*, de Visconti, y *El portero de noche*, de Cavani. La solemne erotización del fascismo debe distinguirse de cierto juego sutil con el horror cultural, donde entra un elemento de afectación. El cartel que Robert Morris creó para su reciente exposición en la Galería Castelli es una fotografía del artista, desnudo hasta la cintura, con gafas oscuras, algo que parece un casco nazi y un cuello de acero con pico, sujeta al cual hay una gruesa cadena, que él sostiene en sus manos esposadas. Se dijo que consideró esta la única imagen que aún tenía cierta capacidad de escandalizar: una virtud singular para los que dan por sentado que el arte es una secuencia de gestos provocadores siempre nuevos. Pero lo interesante del cartel es su propia negación. Escandalizar a gente, en ese marco, también significa acostumbrarla, así como el material nazi entra en el vasto repertorio de la iconografía popular utilizable para los comentarios irónicos del arte pop. Sin embargo, el nazismo fascina de una manera como no lo logra hacer otra iconografía conocida de la sensibilidad pop (desde Mao Tse-Tung hasta Marilyn Monroe). No cabe duda de que alguna parte del despertar general del interés en el fascismo puede precisarse como producto de la curiosidad. Para los que nacieron después del comienzo de los años cuarenta, bombardeados por una palabraría continua en pro y en contra del comunismo, es el fascismo —el gran tema de conversación de la generación de sus padres — el que representa lo exótico, lo desconocido. Luego, allí está la fascinación general entre los jóvenes por el horror, por lo irracional. Los cursos de historia del fascismo se encuentran, junto con los cursos de ocultismo (incluso vampirismo), entre los más concurridos en estos días en las universidades. Y, por encima de esto, el atractivo definitivamente sexual del fascismo, del que con descarada claridad es testimonio definitivo *SS Regalia*, parece inmune al descrédito por medio

de la ironía o la excesiva familiaridad.

En la literatura, las películas y los juguetes sexuales por todo el mundo, especialmente en Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Japón, Escandinavia, Holanda y Alemania, los SS se han convertido en referencia de aventura sexual. Muchas de las imágenes de los excesos del sexo se han colocado bajo el signo del nazismo. Botas, cuero, cadenas, cruces de hierro sobre torsos brillantes, esvásticas, junto con ganchos de carnicería y pesadas motocicletas, se han convertido en aparatos secretos y muy lucrativos del erotismo. En los sex-shop, en los servicios públicos, en los bares atestados de chaquetas de cuero, en los prostíbulos, la gente exhibe esas cosas. Pero ¿por qué? ¿Por qué la Alemania nazi, que fue una sociedad represiva del sexo, se ha vuelto erótica? ¿Cómo pudo un régimen que persiguió a los homosexuales convertirse en estímulo sexual gay?

Una clave se halla en la predilección de los dirigentes fascistas por las metáforas sexuales. Como Nietzsche y Wagner, Hitler consideraba el mando como un dominio sexual de las masas femeninas, como violación. (La expresión de las muchedumbres en *El triunfo de la Voluntad* es de éxtasis; el líder provoca un orgasmo a las masas.) Los movimientos izquierdistas han tendido a ser unisex y asexuales en sus imágenes. Los movimientos de derecha, por muy puritanas y represivas que sean las realidades que introducen, tienen una superficie erótica. Ciertamente el nazismo es más sexy que el comunismo (lo que no va en crédito de los nazis sino que, antes bien, muestra algo de la naturaleza y los límites de la imaginación sexual).

Desde luego, la mayoría de la gente que se excita al ver los uniformes SS no está aprobando significativamente lo que hicieron los nazis, si es que en realidad tiene más que una vaga idea de lo que eso pudo ser. Sin embargo, existen poderosas corrientes, que van en aumento, de sensación sexual, de aquellas que generalmente reciben el nombre de sadomasoquismo, que hacen parecer erótico el jugar al nazismo. Estas fantasías y prácticas sadomasoquistas se encuentran tanto entre heterosexuales como entre homosexuales, si bien es entre los homosexuales donde es más visible la erotización del nazismo. El

sadomasoquismo, no el intercambio de esposas, el gran secreto sexual de los últimos años.

Entre sadomasoquismo y fascismo hay un vínculo natural. «El fascismo es teatro», como dijo Genet.[35] Como lo es la sexualidad sadomasoquista: participar en sadomasoquismo es tomar parte en un teatro sexual, una representación de sexualidad. Los habituados al sexo sadomasoquista son consumidores y coreógrafos expertos, así como representantes, en una obra que es tanto más excitante cuanto que está prohibida a la gente ordinaria. El sadomasoquismo es al sexo lo que la guerra es a la vida civil: la experiencia magnífica. (Dice Riefenstahl: «Lo que es puramente realista una porción de vida, lo que es mediocre, cotidiano, no me interesa».) Así como el contrato social parece manso en comparación con la guerra, fornicar y lamer llega a parecer simplemente agradable y, por tanto, no excitante. El fin al que tiende toda experiencia sexual, como insistió Bataille durante toda una vida de escribir, es manchar, blasfemar. Ser «agradable», como ser civilizado, significa ser ajeno a esta experiencia salvaje, que es enteramente puesta en escena.

El sadomasoquismo, desde luego, no solo significa gente que hace daño a sus parejas sexuales, lo que siempre ha ocurrido, y generalmente significa hombres que golpean a mujeres. El campesino ruso eternamente ebrio que golpea a su mujer está haciendo exactamente lo que siente deseos de hacer (porque es infeliz, se siente oprimido, embrutecido y porque las mujeres son víctimas a mano). Pero el perenne inglés en un prostíbulo, que se hace azotar, está recreando una experiencia. Está pagando a una prostituta para que represente con él una obra de teatro, para reactuar o reevocar el pasado (experiencias de sus días de escuela o guardería, que hoy tienen para él una enorme reserva de energía sexual). Hoy puede ser el pasado nazi el que la gente invoca, en la teatralización de la sexualidad, porque es de esas imágenes (y no de sus recuerdos) de las que espera poder desencadenar una reserva de energía sexual. Lo que los franceses llaman «el vicio inglés» puede decirse, sin embargo, que es algo así como una mañosa afirmación de individualidad; después de todo, la

obrita se refería a la propia historia del sujeto. La moda de los objetos nazis indica algo totalmente distinto: una respuesta a una opresiva libertad de elección en el sexo (y en otras cuestiones), a un intolerable grado de individualidad; el ensayo general de la esclavización, y no su verdadera repetición.

Los ritos de dominación y esclavización que se practican más y más, el arte que se dedica más y más a repetir sus temas, acaso sean tan solo una extensión lógica de la tendencia de una sociedad rica a convertir cada parte de las vidas de la gente en un gusto, una elección; invitar a todos a contemplar sus propias vidas como un estilo (de vida). En todas las sociedades hasta ahora, el sexo ha sido principalmente una actividad (algo que hacer, algo en que pensar). Pero cuando el sexo se convierte en un gusto quizá ya esté en camino de convertirse en una forma consciente de teatro, que es de lo que trata el sadomasoquismo: una forma de gratificación, violenta e indirecta, muy mental.

El sadomasoquismo siempre ha sido el punto más extremo de la experiencia sexual: cuando el sexo se vuelve más puramente sexual, es decir, apartado de las personas, de las relaciones, del amor. No debe sorprender que se haya adherido al simbolismo nazi en años recientes. Nunca había sido tan conscientemente estetizada la relación de amos y esclavos. Sade tuvo que inventar su teatro de castigo y deleite a partir de nada, improvisando los decorados, los ropajes y los ritos blasfemos. Ahora hay un gran escenario a disposición de quien lo desee. El color es el negro, el material es el cuero, la seducción es la belleza, la justificación es la sinceridad, la meta es el éxtasis, la fantasía es la muerte.

DE LA NOVELA AL CINE: *BERLIN ALEXANDERPLATZ* DE FASSBINDER

Damos por sentado que los directores de cine pueden, si así lo quieren, entrar al juego del reciclaje. Adaptar novelas es uno de los proyectos cinematográficos más respetables, en tanto que un libro que se denomina novelización de una película parecería, merecidamente, una barbaridad. Arte híbrido y tardío, el cine ha mantenido siempre un diálogo con otros géneros narrativos. Al principio, se vio en las películas una suerte de teatro ilusionista de excepcional poder donde el rectángulo de la pantalla se correspondía con el proscenio de un escenario en el que apareciesen actores. Desde el primer periodo del cine mudo se «convirtieron» con regularidad obras teatrales en películas. Pero rodar obras de teatro no impulsó el desarrollo de lo que es verdaderamente propio del cine: la intervención de la cámara, la movilidad de la perspectiva visual. Como fuente de tramas, personajes y diálogos, la novela, en tanto que forma de arte narrativa que fluye libremente (como el cine) por el tiempo y el espacio, parecía más útil. Muchos de los primeros éxitos del cine (*El nacimiento de una nación, Los cuatro jinetes del Apocalipsis, Ramona, Stella Dallas, It)* fueron adaptaciones de novelas populares. Los años treinta y cuarenta, cuando el cine gozó de su público más numeroso y ejerció un monopolio sin precedentes del entretenimiento, fueron probablemente el apogeo de las adaptaciones cinematográficas de novelas: aquellas pulcras versiones de las hermanas Brontë o Tolstói en la comedia clásica hollywoodiense no eran ni más ni menos ambiciosas, en cuanto cine, que películas adaptadas de superventas como *Lo que el viento se llevó*, *Horizontes perdidos*, *Rebecca*, *La buena tierra*, *La barrera invisible*. El supuesto fue que el destino de la novela era «volverse» una película.

Puesto que la película transcrita a partir de una novela es llevada a

cuestas sobre la reputación y el interés de esta, las comparaciones son inevitables. Además, como el cine actual ya no monopoliza el ocio, los criterios han mejorado. ¿Quién puede ver películas adaptadas de *Lolita*, *Oblomov* o *El proceso* sin preguntarse si la película se ajusta a la novela? Hacer comparaciones siempre injustas depende de que la novela sea parte o no de la literatura. Incluso una novela menor como *Mefisto*, de Klaus Mann, resulta ser mucho más compleja que la película. Parece que la esencia misma del cine —a pesar de la calidad de la cinta— abrevia, difumina y simplifica la novela que adapta. De hecho, se han realizado muchas películas mejores de obras de teatro buenas que de buenas novelas, aunque persista la impresión de que tales películas tienden a ser estáticas y que, por ende, van en contra de la esencia de lo propiamente cinemático.

Algunos directores de los años treinta y cuarenta —como William Wyler, George Stevens, David Lean y Claude Autant-Lara— se interesaron particularmente en proyectos de adaptación al cine de novelas de calidad, como le ha ocurrido más recientemente a Luchino Visconti, Joseph Losey y Volker Schlöndorff. Pero la tasa de fracasos ha sido tan espectacular que desde los años sesenta el empeño ha sido visto con recelo en algunos ámbitos. Godard, Resnais y Truffaut expresaron su preferencia por géneros subliterarios: novelas de crímenes y aventuras, ciencia ficción, etcétera. Los clásicos parecían malditos: que el cine se nutría mejor de narrativa barata que de verdadera literatura se convirtió en una máxima. Una novela menor podía servir como pretexto, como un repertorio de temas con los cuales el director puede jugar libremente. Con una buena novela existe el problema de ser «fiel» a ella. La primera película de Visconti, *Obsesión* —adaptada de *El cartero siempre llama dos veces*, de James M. Cain—, es una realización mucho más noble que su bella y respetuosa transcripción de *El Gatopardo* o que su versión rígida, algo ausente, de *El extranjero* de Camus. El melodrama de Cain no tenía que «seguirse».

Existe también el problema planteado por la extensión de la obra narrativa, no solo por su calidad literaria. Hasta este último invierno solo había visto una adaptación cinematográfica de una obra literaria

que yo considerara absolutamente admirable: una cinta rusa, *La dama del perrito*, basada en un cuento de Chejov. La duración usual, y arbitraria, de un largometraje es más o menos el tiempo que se tarda en interpretar un cuento o una obra teatral. Pero no una novela, cuya naturaleza es la expansión. Hacer justicia a una novela no requiere una película más o menos larga, sino radicalmente larga, que rompa con las convenciones de la duración impuestas por el teatro. Tal era sin duda la convicción de Erich von Stroheim cuando intentó aquella legendaria, aunque abortada, adaptación de *McTeague* titulada *Avaricia.* Stroheim, que quería rodar toda la novela de Frank Norris, había hecho una película de diez horas, que el estudio volvió a montar y redujo finalmente a dos horas y cuarenta y cinco minutos (diez rollos de los cuarenta y dos que había hecho Stroheim); el negativo de los treinta y dos rollos desechados fue destruido. La versión de *Avaricia* que perduró a semejante estrago constituye una de las películas más admiradas de la historia. Pero los amantes del cine siempre lamentarán la pérdida de la *Avaricia* de diez horas que Stroheim había montado.

Fassbinder triunfa donde Stroheim se vio frustrado: ha rodado virtualmente toda una novela. Es más: ha hecho una gran película, y fiel, además, de una gran novela; aunque, si en algún cielo o remanso platónico de opiniones hay una lista de, digamos, las diez mejores novelas del siglo XX, probablemente el título menos conocido sea *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin (1878-1957). A Stroheim no se le autorizó realizar una película de diez horas. Fassbinder, gracias a la posibilidad de exhibir una película en capítulos, en televisión, pudo rodar una de quince horas y veintiún minutos. Difícilmente una extensión tan desorbitada podría garantizar el éxito de la transposición de una gran novela en una gran película. Pero, aunque no sea una condición suficiente, es probablemente necesaria. *Berlin Alexanderplatz* es la *Avaricia* de Fassbinder, no solo en el sentido de que Fassbinder consiguió hacer *la* película larga y formidable de una novela, sino también por los sorprendentes paralelismos entre los argumentos de

ambas obras. Puesto que, en efecto, la novela estadounidense, publicada en 1899, relata una versión primitiva de la historia luego narrada en la novela alemana, publicada treinta años después, la cual tiene una textura mucho más densa y mayor alcance. Como escritor en San Francisco a finales del siglo XIX, el joven Frank Norris veía en Zola el modelo del «naturalismo» descarnado. El mucho más refinado Döblin, ya mediada su carrera (tenía cincuenta y un años cuando publicó *Berlin Alexanderplatz*), y escribiendo en el que sería el decenio más creativo del siglo en las artes, se inspiró (eso se dice) en el *Ulises* de Joyce, así como en las tendencias expresivas hipernaturalistas del teatro, cine, pintura y fotografía alemanes, con las que estaba familiarizado. (En 1929, el mismo año en que apareció *Berlin Alexanderplatz,* Döblin escribió un elegante ensayo sobre la fotografía como prólogo a un libro que recogía la obra del gran August Sander.)

En ambas novelas, el protagonista es un hombre fuerte, sentimental, ingenuo y violento, a la vez inocente y brutal. Franz Biberkopf es ya un asesino cuando empieza *Berlin Alexanderplatz*; acaba de cumplir una condena de cuatro años por haber matado a la prostituta con la que vivía, Ida. El protagonista de *McTeague* acaba, también, matando a una mujer, a la suya, Trina. Ambas novelas son la anatomía de una ciudad, o de parte de ella. Tanto la mezquina calle Polk, de San Francisco, en la novela de Frank Norris, como el distrito de obreros, prostitutas y ladronzuelos de Berlín en la novela de Döblin son mucho más que el escenario de las desventuras del protagonista. Ambas novelas comienzan con la descripción del héroe solo y errante por la ciudad: McTeague y su dominical rutina de paseo solitario, cena y cerveza; Biberkopf, recientemente liberado de la cárcel, vaga aturdido por la Alexanderplatz. McTeague, que fue conductor en una mina, ha conseguido establecerse en San Francisco como dentista; mediada la novela, se le prohíbe ejercer como tal. El exchulo Biberkopf trata de ganarse la vida honradamente en una serie de empleos ínfimos, pero cuando ya no puede trabajar (pierde el brazo derecho), la mujer a la que ama tiene que hacer la calle para mantenerlos.

En ambas novelas, la perdición del protagonista no es causada por la

mala suerte o las circunstancias, sino que es perpetrada por su antiguo mejor amigo: Marcus en *McTeague,* Reinhold en *Berlin Alexanderplatz*. Y ambas parejas de amigos son verdaderos estudios de contrastes. McTeague habla poco y mal; Marcus es hiperverboso: un líder político en cierne que perora todos los lugares comunes del populismo reaccionario. Biberkopf, que ha jurado ser honrado al salir de la cárcel, no se expresa mal; Reinhold pertenece a una banda de ladrones y es tartamudo. El crédulo protagonista está entregado, de un modo obtuso, al amigo secretamente malévolo. En la novela de Norris, McTeague hereda —con permiso de Marcus— a la chica a quien Marcus ha estado cortejando y se casa con ella justo cuando esta gana una cuantiosa suma de dinero en la lotería; Marcus jura vengarse. En *Berlin Alexanderplatz,* Biberkopf hereda —estimulado por Reinhold— una serie de mujeres de Reinhold, y es justo a partir de su negativa a renunciar a una exchica de su amigo y aceptar a la siguiente cuando Reinhold se vuelve traicionero. Es Marcus quien acaba privando a McTeague de sus medios de vida y de su frágil respetabilidad: lo denuncia a las autoridades locales por ejercer como dentista sin estar titulado, y el resultado es no solo su destitución sino la ruina de su relación con su patética y ya trastornada mujer. Es Reinhold quien pone atroz fin a los valerosos esfuerzos de Biberkopf por ser honrado, engañándolo primero para hacerlo participar en un robo y luego, en la huida, tirándolo de la camioneta al paso de un coche; pero Biberkopf, tras la amputación de su brazo, no siente, aunque parezca extraño, deseos de venganza. Cuando su protectora y examante Eva logra la recuperación del mutilado Biberkopf buscándole una mujer, Mieze, de la que se enamora, Reinhold, incapaz de soportar la felicidad de Biberkopf, seduce y asesina a Mieze. A Marcus lo mueve la envidia; a Reinhold, una maldad en última instancia inmotivada. (Fassbinder define la paciencia de Biberkopf con Reinhold como una especie de amor «puro», esto es, inmotivado.)

En *McTeague,* el lazo fatal que une a McTeague y a Marcus está trazado sumariamente. Al final de la novela, Norris se lleva a sus personajes de San Francisco: los dos se encuentran en el desierto, el

paisaje opuesto a la ciudad. En el último párrafo, McTeague aparece esposado por accidente a Marcus (a quien acaba de matar en defensa propia), en medio del Valle de la Muerte, «mirando estúpidamente a su alrededor», condenado a esperar la muerte junto al cadáver de su enemigo/amigo. El final de *McTeague* es meramente dramático, aunque lo sea de un modo magnífico. *Berlin Alexanderplatz* concluye con una serie de arias sobre la pesadumbre, el dolor, la muerte y la supervivencia. Biberkopf no mata a Reinhold, y tampoco muere. Enloquece tras el asesinato de su adorada Mieze (la más lacerante descripción del dolor que conozco en la literatura) y queda confinado en un hospital psiquiátrico; cuando sale, como un caso irrecuperable, encuentra finalmente un trabajo respetable: vigilante nocturno en una fábrica. Cuando Reinhold es juzgado por el asesinato de Mieze, Biberkopf se niega a testificar en su contra.

Tanto McTeague como Biberkopf se entregan a brutales juergas alcohólicas que alteran su carácter. McTeague, porque siente muy poco; Biberkopf, porque siente demasiado (remordimiento, pena, miedo). El ingenuo y viril Biberkopf, nada tonto pero insólitamente dócil, es capaz de sentir ternura y generosidad y aun verdadero amor por Mieze; en contraste con lo que McTeague puede sentir por Trina: fascinación abyecta, seguida del estupor del hábito. Norris le niega el alma al hombretón lamentable y medio retrasado mental que es McTeague: lo describe de manera reiterada como primitivo o animal. Döblin no se compadece de su héroe, que es en parte Woyzeck y en parte Job. Biberkopf tiene una vida interior apasionada y rica; en efecto, a lo largo de la novela adquiere cada vez más comprensión, aunque nunca esté a la altura de los acontecimientos, de la profundidad y horrible especificidad del sufrimiento. La novela de Döblin es una novela instructiva, un *Inferno* moderno.

En *McTeague* hay un punto de vista, una voz ecuánime: selectiva, compendiosa, sucinta, fotográfica. Al rodar *Avaricia,* se dice que Stroheim siguió la novela párrafo a párrafo, y se puede advertir cómo. *Berlin Alexanderplatz* es tanto (o más) para el oído como para la vista. Su método de narración es complejo: de estructura libre, enciclopédica,

con muchas capas de narrativa, anécdota y comentario. Döblin salta de un género de material a otro, a menudo en el mismo párrafo: pruebas documentales, mitos, cuentos morales, alusiones literarias; al igual que pasa de un estilo coloquial a un lenguaje lírico estilizado. La voz principal, la del autor omnisciente, es exaltada, apremiante, todo menos desapasionada.

El estilo de *Avaricia* es contrario al artificio. Stroheim se negó a rodar en estudio e insistió en realizarla toda en escenarios «naturales». Más de medio siglo después, Fassbinder no necesita demostrar nada sobre el realismo o sobre la veracidad. Y habría sido casi imposible filmar en la Alexanderplatz, destruida por los bombardeos de Berlín durante la Segunda Guerra Mundial. Gran parte de *Berlin Alexanderplatz* parece rodada en estudio. Fassbinder optó por una estilización familiar y amplia: ilumina el escenario principal, la habitación de Biberkopf, con una luz de neón que brilla desde la calle; rueda a menudo a través de ventanas o en espejos. El extremo de la artificialidad, de la teatralidad, se alcanza en las secuencias de la circense calle de las prostitutas y en casi todo el epílogo de dos horas.

Berlin Alexanderplatz tiene la dilatación de una novela, pero es asimismo muy teatral, como la mayoría de las mejores películas de Fassbinder. Su genio radicaba en su eclecticismo, en su extraordinaria libertad como artista: no perseguía lo específicamente cinemático y tomaba libremente del teatro. Comenzó como director de una compañía en Múnich; dirigió casi tantas obras como películas, y algunas de sus mejores cintas son obras filmadas, como *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* y *Libertad en Bremen*, o se desarrollan casi en un solo interior, como *La ruleta china* o *El asado de Satán*. En una entrevista concedida en 1974, Fassbinder describió así sus primeros años de actividad: «Produje teatro como si fuera cine, y cine como si fuera teatro, y lo hice con plena tenacidad». Mientras otros directores, al adaptar una novela al cine, habrían pensado en abreviar una escena que considerasen muy larga, y que por ende resultara (como podrían temer) estática, Fassbinder persistiría e insistiría. El estilo de apariencia teatral que concibió Fassbinder le ayuda a seguir con fidelidad el libro de Döblin.

Además de la invención de un personaje nuevo —una figura maternal y siempre indulgente, la patrona de Biberkopf, frau Bast—, la mayoría de los cambios que Fassbinder ha efectuado en la historia solo ayudan a hacer la acción visualmente más compacta. En la novela, Biberkopf no vive siempre en el mismo apartamento de una habitación, como ocurre en la película, y Fassbinder sitúa en ella acciones que en el libro ocurren en otros sitios. Por ejemplo, en la novela Franz mata a Ida en casa de su hermana: en la cinta, la horripilante paliza —que vemos en alucinantes flashbacks repetidos— sucede en la habitación de Biberkopf, con frau Bast como testigo. En la novela no vive con todas las mujeres con las que se lía; en la película, todas ellas, una tras otra, se instalan en su casa, lo que refuerza la unidad visual de la película, pero hace también que las relaciones que preceden a la unión de Biberkopf y Mieze sean acaso demasiado cómodas. Las mujeres parecen más prostitutas con corazón de oro que en el libro. Una última invención: es difícil no sospechar que el canario que Mieze da a Biberkopf (un regalo mencionado una sola vez en la novela), al cual este adora y que aparece en numerosas escenas desarrolladas en la habitación de Biberkopf, no sea una reencarnación del canario que, para McTeague, era su bien más preciado, lo único que salva de su destrozada felicidad doméstica y todavía a su lado en su «pequeña cárcel dorada» cuando su sino queda sellado en el desierto.

El cine de Fassbinder está lleno de Biberkopfs: víctimas de una falsa conciencia. El material de *Berlin Alexanderplatz* aparece prefigurado en todas sus otras películas, cuyo tema recurrente son las vidas destruidas y las existencias marginales: maleantes, prostitutas, travestidos, trabajadores inmigrantes, amas de casa deprimidas, trabajadores gordos al límite de sus fuerzas. De modo más concreto, las escalofriantes escenas del matadero de *Berlin Alexanderplatz* están anticipadas en la escena del matadero de *Juego salvaje* y *Un año de trece lunas*. Pero *Berlin Alexanderplatz* es mucho más que un resumen de sus temas principales. Fue su culminación, y el origen.

En un artículo que escribió en marzo de 1980, justo cuando terminó de rodar durante diez meses *Berlin Alexanderplatz,* Fassbinder declaró

que había leído la novela de Döblin cuando tenía catorce o quince años de edad y que había soñado con llevarla al cine desde el comienzo de su carrera. Era la novela de su vida (contó cómo sus propias fantasías habían sido impregnadas por ella) y el protagonista era su álter ego elegido. Diversos héroes de sus películas se llaman Franz; y llamó Franz Biberkopf al protagonista de *La ley del más fuerte*, papel que interpretó él mismo. Se dice que le hubiera gustado interpretar a Biberkopf. No fue así, pero hizo algo parecido. Se convirtió en Döblin: suya es la voz del narrador. Döblin está omnipresente en la novela, comentando y lamentándose. Y la película presenta también una permanente voz superpuesta que es, por así decirlo, la voz de la novela y la de Fassbinder. Así se oyen en la película muchas historias paralelas, como el sacrificio de Isaac, relatadas en la novela. Fassbinder conserva así la extravagante energía meditabunda del libro sin romper el ritmo narrativo. La voz cavilosa no se emplea con un propósito antinarrativo, como en las películas de Godard, sino para intensificar la narración; no para distanciar, sino para intensificar lo sentido. La trama sigue desarrollándose, pero conmueve del modo más directo.

Berlin Alexanderplatz no es una metapelícula, como el *Hitler* de Syberberg; Fassbinder es del todo ajeno a la estética de lo grandioso de Syberberg, pese a la longitud de *Berlin Alexanderplatz,* y a su reverencia por la alta cultura. Es una cinta narrativa, solo que *muy* larga: una película que cuenta una historia, con decorados de época (finales de los años veinte), con más de cien actores (muchos de los papeles interpretados por la *troupe* habitual de Fassbinder) y miles de extras. Un actor de teatro, de cincuenta y tres años, que interpretó papeles breves en otras películas de Fassbinder, es Franz Biberkopf: Günter Lamprecht. Aunque todos los actores están espléndidos, sobre todo Barbara Sukowa como Mieze y Hanna Schygulla como Eva, Lamprecht los eclipsa a todos en una interpretación intensamente emotiva, expresiva, brillantemente variada, tan buena como lo que hicieron Emil Jannings o Raimu.

Aunque realizada gracias a la televisión —es una coproducción de las emisoras alemana e italiana—, *Berlin Alexanderplatz* no es una serie

para televisión. Una serie está compuesta de «episodios» *pensados* para ser vistos a intervalos, uno por semana según las convenciones de los viejos seriales cinematográficos (*Fantômas*, *Los peligros de Paulina*, *Flash Gordon*) que se pasaban los sábados por la tarde. Las partes de *Berlin Alexanderplatz* no son episodios en realidad en sentido estricto, pues la película se reduce si se ve así, espaciada a lo largo de catorce semanas (como hizo la televisión italiana cuando la vi por vez primera). La presentación en Nueva York, en una sala cinematográfica —en cinco segmentos de aproximadamente tres horas cada uno a lo largo de cinco semanas consecutivas—, es sin duda mucho mejor. Ver la película en tres o cuatro días lo sería aún más. Cuanto más se vea en menos tiempo, mejor; al igual que se lee una larga novela con máximo placer e intensidad. En *Berlin Alexanderplatz,* el cine, ese arte híbrido, ha alcanzado por fin parte de la estructura abierta y dilatoria y el poder acumulativo de la novela por atreverse a ser más larga que ninguna otra, y por ser teatral.

PROYECTO PARA UN VIAJE A CHINA

I

Me voy a China.

Atravesaré el puente Luhu que cruza el río Sham Chun entre Hong Kong y China.

Después de pasar un tiempo en China, atravesaré el puente Luhu que cruza el río Sham Chun entre China y Hong Kong.

Cinco variables:
puente Luhu
río Sham Chun
Hong Kong
China
gorras de visera

Contemplemos otras posibles permutaciones.

Nunca he estado en China.

Siempre he deseado ir a China Siempre.

II

¿Este viaje mitigará un anhelo?

P. (ganando tiempo): ¿El anhelo de ir a China, quieres decir?
R. Cualquier anhelo.

Sí.

Arqueología de los anhelos.

¡Pero es toda mi vida!

No te aterrorices. «La confesión no es nada, el conocimiento lo es todo». Se trata de una cita pero no revelaré quién lo dijo.

Pistas:

— un escritor
— alguien sabio
— un austríaco (o sea, un judío vienés)
— un refugiado
— falleció en Estados Unidos en 1951

La confesión soy yo, el conocimiento son todos.

Arqueología de las concepciones.

¿Se me permite un retruécano?

III

La concepción de este viaje es muy antigua.

¿Cuándo fue concebido por primera vez? Tanto como puede remontarse mi memoria.

—Investigar la posibilidad de que yo fuera concebida en China, aunque nací en Nueva York y me crie en otra parte (Estados Unidos).

—Escribir a M.

—¿Telefonearle?

Relación prenatal con China: algunos alimentos, quizá. Pero no recuerdo haber oído decir a M. que le gustara realmente la comida china.

—¿Acaso no dijo que en el banquete del general escupió en la servilleta todo el huevo centenario?

Algo que se filtró a través de las membranas vasculares, de todos modos.

La China de Myrna Loy, la China de *Turandot*. Las hermosas, millonarias hermanas Soong de Wellesley y Wesleyan & sus maridos. Un paisaje de jade, teca, bambú, perro frito.

Misioneros, asesores militares extranjeros. Traficantes de pieles en el desierto de Gobi, entre ellos mi joven padre.

Las figuras chinas del primer salón que recuerdo (nos mudamos de allí cuando tenía seis años): un desfile de rollizos elefantes de marfil y cuarzo rosado, angostos rollos de caligrafía negra sobre papel de arroz enmarcados en madera dorada, el Buda Glotón inmovilizado bajo una amplia pantalla de tensa seda rosada. El Buda Compasivo, esbelto, de porcelana blanca.

—Los historiadores del arte chino distinguen la porcelana de la protoporcelana.

Los colonialistas coleccionan.

Trofeos que trajimos, trofeos que dejamos atrás en homenaje al otro salón, en la auténtica casa china, la que nunca vi. Objetos no representativos, opacos. De dudoso gusto (aunque esto solo lo sé ahora). Querencias que me confunden. El regalo de cumpleaños: una pulsera con cinco pequeños fragmentos tubulares de jade verde y un baño de oro en cada diminuto extremo, que nunca usé.

—Colores del jade:
verde, de todas clases, principalmente verde esmeralda y verde azulado
blanco
gris
amarillo
parduzco
rojizo
otros colores

Una certeza: China inspiró la primera mentira que recuerdo haber dicho. Al ingresar en el primer grado, conté a mis compañeros que había nacido en China. Creo que se quedaron impresionados.

Sé que no nací en China.

Las cuatro causas por las que deseo ir a China:

material
formal
eficiente
final

El país más antiguo del mundo: se necesitan años de arduo estudio para aprender su idioma. El país de la ciencia ficción donde todos hablan con la misma voz. Maotsetunguizada.

¿De quién es la voz de la persona que desea ir a China? Es la voz de una niña. Menor de seis años.

¿Viajar a China es como viajar a la Luna? Os lo contaré cuando vuelva.

¿Ir a China es como nacer de nuevo?

Olvidad que fui concebida en China.

IV

No solo mi padre y mi madre sino también Richard y Pat Nixon han estado en China antes que yo. Por no hablar de Marco Polo, Matteo Ricci, los hermanos Lumière (o por lo menos uno de ellos), Teilhard de Chardin, Pearl Buck, Paul Claudel y Norman Bethune. Henry Luce nació allí. Todos sueñan con regresar.

—¿Acaso M. se mudó de California a Hawái hace tres años para estar más cerca de China?

Después de regresar definitivamente en 1939, M solía decir: «En China, los niños no hablan». Pero el hecho de que me contara que, en China, eructar en la mesa es una forma cortés de manifestarse satisfecho por la comida no quería decir que yo pudiera hacerlo.

Fuera de casa, resultaba verosímil que me inventara lo de China. Sabía que mentía cuando contaba en la escuela que había nacido allí, pero dado que solo se trataba de una pequeña parte de un bulo mucho mayor y de más envergadura, lo mío era harto disculpable. Enunciada al servicio de la mentira mayor, mi mentira se convertía en una especie de verdad. Lo importante era convencer a mis compañeros de que China existía realmente.

¿Mentí por primera vez antes o después de anunciar en la escuela que era huérfana a medias?

—Eso era verdad.

Siempre he pensado: nadie puede llegar más lejos que China.

—Aún es verdad.

Cuando tenía diez años, excavé un hoyo en el patio trasero. Me detuve cuando medía dos metros de largo por dos de ancho por dos de profundidad. «¿Qué te propones hacer? —me preguntó la criada— ¿Excavar hasta China?».

No. Solo quería tener un lugar donde sentarme. Cubrí el hoyo con tablones de dos metros y medio de largo: el sol del desierto quema. La casa donde vivíamos entonces era un chalet estucado de cuatro habitaciones que se levantaba sobre un polvoriento camino en el confín de la ciudad. Los elefantes de marfil y cuarzo habían sido subastados.

—mi refugio
—mi celda
—mi estudio
—mi tumba

Sí. Deseaba excavar hasta China. Y salir disparada por el otro extremo, cabeza abajo o caminando con las manos.

El casero vino un día en su jeep y dijo a M. que había que rellenar el hoyo en menos de veinticuatro horas porque era peligroso. Cualquiera que atravesara el patio por la noche podría caer en él. Le mostré que estaba totalmente cubierto con tablones, tablones sólidos, excepto en la pequeña entrada cuadrangular del lado norte por donde yo misma apenas podía entrar con dificultad.

—Además, ¿quién iba a atravesar el patio por la noche?

¿Un coyote? ¿Un indio extraviado? ¿Un vecino tuberculoso o asmático? ¿Un casero colérico?

Dentro del hoyo, escarbé una cavidad en la pared oriental y allí coloqué una vela. Me sentaba en el suelo. El polvo se filtraba entre las rendijas de los tablones y me caía en la boca. Estaba demasiado oscuro para leer.

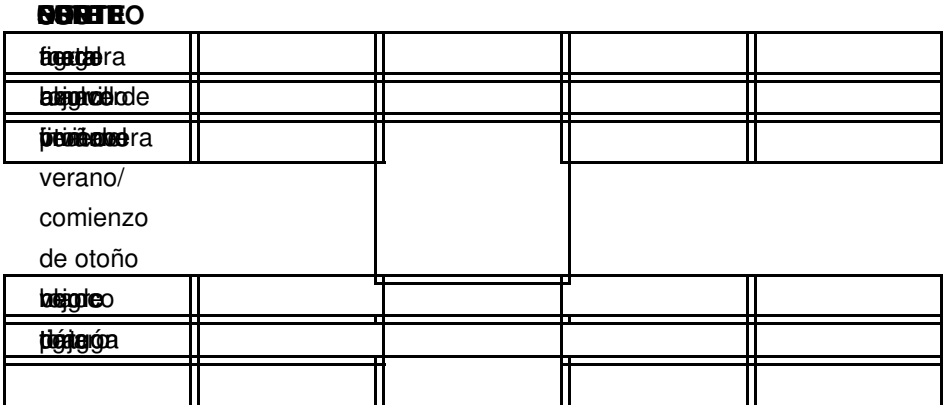
—Al saltar dentro, nunca me preocupaba la posibilidad de caer sobre una serpiente o un monstruo de Gila enroscado en el fondo del hoyo.

Rellené el hoyo La criada me ayudó.

Tres meses después volví a excavarlo. Esta vez fue más fácil, porque la tierra estaba removida. Al recordar el episodio de Tom Sawyer y la cerca que había que blanquear, recluté a tres de los cinco chicos de Fuller que vivían enfrente para que me ayudaran. Les prometí que podrían sentarse en el hoyo cuando yo no lo usara.

Sudoeste Sudoeste Mi infancia en el desierto, desequilibrada, seca, calurosa.

He estado pensando en las siguientes equivalencias chinas:



Me gustaría estar en el centro.

El centro es tierra, amarillo; dura desde el final del verano hasta ya entrado el comienzo del otoño. No tiene pájaro, ni animal.

Compasión.

V

Invitada por el Gobierno chino, viajaré a China.

¿Por qué a todos les gusta China? A todos.

Cosas chinas:

comida china
lavanderías chinas
tortura china

Naturalmente, China es demasiado grande para que la entienda un extranjero. Pero también lo son la mayoría de los lugares.

Por el momento no pregunto por la «revolución» (la revolución china), sino que procuro entender el significado de la paciencia.

Y de la crueldad. Y de la infinita vanidad de Occidente. Probablemente los oficiales condecorados que dirigieron la ocupación anglofrancesa de Pekín en 1860 zarparon de vuelta a Europa llevando consigo baúles de baratijas chinas y respetables ensueños de regresar algún día a China como civiles y expertos.

—El Palacio de Verano, la «catedral de Asia» (Victor Hugo), saqueado e incendiado.

—Gordon de China.

La paciencia china. ¿Quién asimila a quién?

Mi padre tenía dieciséis años cuando viajó por primera vez a China. M. tenía, según creo, veinticuatro.

Aún lloro cuando, en una película cualquiera, veo una escena en la que un padre regresa al hogar después de una larga y desesperada ausencia, en el momento en que abraza a su hijo. O hijos.

Fue en Hanói, en mayo de 1968, donde adquirí el primer objeto chino por mi cuenta. Se trataba de un par de zapatillas de lona verde y blanca, con la leyenda «Made in China» estampada en relieve sobre la suela de goma.

Circulando por Pnom Penh en un *rickshaw*, en abril de 1968, recordé la fotografía que conservo de mi padre en un *rickshaw* de Tientsin, tomada en 1931. Parece satisfecho, juvenil, tímido, distraído. Mira en dirección a la cámara.

Una incursión en la historia de mi familia. Me han contado que a los chinos les complace descubrir que un visitante proveniente de Europa o Norteamérica tiene algún vínculo con la China de preguerra. Objeción: Mis padres estaban alineados en el bando enemigo. Afable, sofisticada respuesta china: Pero es que todos los extranjeros que residían en China en aquella época estaban alineados en el bando enemigo.

La Condition Humaine se titula en inglés *Man's Fate* [El destino del hombre]. No es convincente.

Siempre me han gustado los huevos centenarios. (Son huevos de pato, de aproximadamente dos años, tiempo que tardan en convertirse en un exquisito queso verde y negro translúcido.

— Siempre deseé que tuvieran cien años de antigüedad. Imaginaos en qué podrían haberse transformado para entonces.)

En los restaurantes de Nueva York y San Francisco pido a menudo una ración. Los camareros preguntan en su precario inglés si sé lo que estoy pidiendo. Afirmo que sí. Los camareros se van. Cuando llega el plato, les cuento a mis compañeros de mesa lo deliciosos que son, pero siempre termino por comer sola todos los pedazos. A todos mis amigos les repugna su aspecto.

P. ¿Acaso David no probó los huevos? ¿Más de una vez?
R. Sí. Para complacerme.

Peregrinación.

No vuelvo al lugar donde nací, sino al lugar donde fui concebida.

Cuando tenía cuatro años, el socio de mi padre, el señor Chen, me enseñó a comer con palillos. Durante su primer y único viaje a Estados Unidos. Dijo que yo parecía china.

comida china
tortura china
cortesía china

M. me miraba con aprobación. Todos volvieron en el barco juntos.

China era una suma de objetos. Y de ausencia. M. tenía una vaporosa túnica de seda de color dorado mostaza que había pertenecido a una dama de compañía de la corte de la Emperatriz Viuda, según decía.

Y de disciplina. Y de espíritu taciturno.

¿A qué se dedicaba la gente en China en aquella época? Mi padre y mi madre haciendo de Gran Gatsby y Daisy dentro del Protectorado británico; Mao Tse-Tung, miles de kilómetros tierra adentro, marchando, marchando, marchando, marchando, marchando, marchando. En las ciudades, millones de enjutos culis fumando opio, arrastrando *rickshaws*, orinando en las aceras, dejándose maltratar por los extranjeros y atormentar por las moscas.

«Rusos blancos» ilocalizables, albinos que cabeceaban sobre los samovares tal como yo los imaginaba cuando tenía cinco años. Imaginaba a los bóxers alzando sus pesados guantes de cuero para desviar las descargas de plomo de los cañones Krupp. No es extraño que los derrotaran.

Miro en una enciclopedia una fotografía cuyo pie dice así: «Recuerdo de un grupo de occidentales con los cadáveres de bóxers torturados. Honghong. 1899». En primer plano, una hilera de cuerpos chinos decapitados cuyas cabezas han rodado a cierta distancia: no siempre está claro a qué cuerpo pertenece cada cabeza. Siete hombres blancos están de pie tras ellos, y posan para la cámara. Dos lucen sus sombreros de exploradores y un tercero sostiene el suyo a su derecha. En las aguas aparentemente poco profundas que tienen a sus espaldas, varios sampanes. El comienzo de una aldea a la izquierda. En el fondo, montañas ligeramente salpicadas de nieve.

—Los hombres sonríen.

—Indudablemente quien toma la fotografía es un octavo occidental, amigo de los otros.

Shanghái huele a incienso, pólvora y estiércol. Un senador estadounidense (de Misuri) a comienzos de siglo: «Con la ayuda de

Dios, levantaremos Shanghái más y más hasta colocarla a la altura de Kansas City». Un búfalo a finales de la década de 1930, destripado por las bayonetas de los soldados invasores japoneses, gimiendo en las calles de Tientsin.

Fuera de las pestilentes ciudades, aquí y allá, un sabio se acuclilla en el corazón de una montaña verde. Grandes extensiones de delicado paisaje separan a cada sabio de su colega más próximo. Todos los sabios son ancianos, pero no todos son lo bastante hirsutos como para dejarse crecer barbas blancas.

Señores de la guerra, terratenientes; mandarines, concubinas. Veteranos en China. Tigres voladores.

Palabras que son imágenes. Teatro de sombras. Tempestad sobre Asia.

VI

Me interesa la sabiduría. Me interesan las murallas. China es célebre por ambas cosas.

Del artículo sobre China que figura en la *Encyclopaedia Universalis* (vol. 4, París, 1968, p 306): «Dans les conversations, on aime toujours les successions de courtes phrases dont chacune est induite de la précédente, selon la méthode chinoise traditionnelle de raisonnement».

La vida vivida mediante citas. En China, el arte de la cita ha llegado a su apogeo. Sirve de guía en todas las actividades.

En China hay una mujer de veintinueve años que tiene el pie derecho en la pierna izquierda. Se llama Tsui Wen Shi. El accidente de tren que le costó la pierna derecha y el pie izquierdo ocurrió en enero de 1972. La operación que le injertó el pie derecho en la pierna izquierda tuvo

lugar en Pekín y fue realizada, según el *Diario del Pueblo*, «utilizando como guía la línea proletaria del presidente Mao en cuestiones de salud, pero también gracias a avanzadas técnicas quirúrgicas».

—El artículo del diario explica por qué los cirujanos no injertaron nuevamente el pie izquierdo en la pierna izquierda: los huesos del pie izquierdo estaban triturados, mientras que el pie derecho estaba intacto.

—No se pide al lector que acepte nada como artículo de fe. No se trata de un milagro quirúrgico.

Contemplo la fotografía de Tsui Wen Shi, sentada en posición erguida sobre una mesa cubierta con un lienzo blanco, sonriente, sosteniendo con las manos su rodilla izquierda doblada.

Su pie derecho es muy grande.

Todas las moscas han desaparecido, fueron eliminadas hace veinte años durante la Gran Campaña de Exterminio de Moscas. Los intelectuales que, después de practicar su autocrítica, fueron enviados a las zonas rurales para que se reeducaran compartiendo la suerte de los campesinos vuelven a ocupar sus puestos en Shanghái, Pekín y Cantón.

La sabiduría se ha vuelto más sencilla, más practicable. Más horizontal Los huesos de los sabios se blanquean en las cuevas de la montaña y las ciudades están limpias. La gente está ansiosa por decir su verdad, al unísono.

Las mujeres, que desde hace mucho tiempo ya no se comprimen los pies, celebran reuniones para «comentar su amargura» hacia los hombres. Los niños recitan cuentos de hadas antimperialistas. Los soldados eligen y destituyen a sus oficiales. Las minorías étnicas disfrutan de un permiso limitado para cultivar su folclore. Chou Enlai continúa siendo esbelto y atractivo como Tyrone Power, pero ahora

Mao Tse-Tung se parece al rollizo Buda bajo la pantalla de la lámpara. Todos están muy tranquilos.

VII

Hace veinte años que me prometo hacer tres cosas antes de morir:

—escalar el Matterhorn
—aprender a tocar el clavicordio
—estudiar chino

Quizá no sea demasiado tarde para escalar el Matterhorn. (¿Tal como Mao Tse-Tung nadaba, didácticamente anciano, once millas aguas abajo por el Yang-Tse?) Mis pulmones, que provocaron tantas preocupaciones, son más resistentes ahora que cuando era adolescente.

Richard Mallory desapareció para siempre detrás de una nube inmensa, precisamente cuando se le vio aproximarse a la cima. Mi padre, tuberculoso, jamás volvió de China.

Nunca dudé que algún día iría a China. Aun cuando para un norteamericano se hizo difícil ir, incluso imposible.

—Estaba tan confiada que nunca pensé en convertir dicho viaje en uno de mis tres proyectos.

David lleva el anillo de mi padre. El anillo, un pañuelo de seda blanca con las iniciales de mi padre bordadas en hilo negro de seda y una billetera de piel de cerdo con su nombre estampado por dentro en pequeñas letras de oro son los únicos bienes suyos que conservo en mi poder. No sé cómo era su letra, ni siquiera su firma. El sello plano de su anillo también lleva sus iniciales.

—Es sorprendente que encaje exactamente en el dedo de David.

Ocho variables:

rickshaw
mi hijo
mi padre
el anillo de mi padre
muerte
China
optimismo
chaquetas de tela azul

La cantidad de posibilidades aquí encerradas es impresionante: épica, patética. Tónica.

También tengo algunas fotos, tomadas en su totalidad antes de mi nacimiento. En *rickshaws*, sobre camellos y cubiertas de barcos, frente a la muralla de la Ciudad Prohibida. Solo. Con su amante. Con M. Con sus dos socios: el señor Chen y el ruso blanco.

Es opresivo tener un padre invisible.

P. ¿Acaso David no tiene también un padre invisible?
R. Sí, pero el padre de David no es un muchacho muerto.

Mi padre no cesa de rejuvenecer. (Ignoro dónde está sepultado. M. dice que lo olvidó.)

Un dolor inconcluso que podría, solo podría, desaparecer dentro de la interminable sonrisa china.

El más exótico de los lugares.

China no es uno de esos lugares adonde yo al menos iría únicamente por mi propia voluntad.

Mis padres optaron por no traerme a China. Tuve que esperar a que el Gobierno me invitara.

—Otro Gobierno.

Entretanto, mientras yo esperaba, sobre su China, la China de las coletas y de Chiang Kai-shek, y la de más habitantes que los que era posible contar, había sido injertada la China del optimismo, la del futuro deslumbrante, la de más habitantes que los que era posible contar, la de las chaquetas de tela azul y las gorras con visera.

Concepción, preconcepción.

¿Qué concepción de este viaje puedo tener por anticipado?

¿Un viaje en busca de esclarecimiento político?

—¿«Notas para la definición de la Revolución Cultural»?

Sí. Pero asentada sobre conjeturas, vivificada por falacias. Puesto que no entiendo el idioma. Ya soy seis años mayor de lo que era mi padre cuando murió, y no he escalado el Matterhorn ni he aprendido a tocar el clavicordio ni he estudiado chino.

¿Un viaje capaz de mitigar un dolor íntimo?

En tal caso, el dolor será mitigado voluntariamente: porque deseo dejar de padecer. La muerte es irreversible, innegociable. No inasimilable.

Pero ¿quién asimila a quién? «Todos los hombres deben morir, pero el sentido de la muerte puede variar. El antiguo escritor chino Szuma Chien dijo: "Aunque la muerte sobreviene a todos los hombres por igual, puede ser más pesada que el monte Tai o más ligera que una pluma"».

—Esta no es la totalidad de la breve cita que aparece en *Citas del presidente Mao Tse-Tung*, pero por ahora me basta.

—Advierte que incluso en esta cita abreviada de Mao Tse-Tung hay una cita dentro de una cita.

—La frase final omitida de la cita aclara que la muerte deseable es la pesada, no la ligera.

Murió muy lejos. Al rememorar la muerte de mi padre lo hago más pesado. Lo sepultaré yo misma.

Visitaré un lugar totalmente distinto de mí. No es necesario decidir de antemano si es el futuro o el pasado.

Lo que hace diferentes a los chinos es el hecho de que viven simultáneamente en el pasado y en el futuro.

Hipótesis. Los individuos que parecen realmente excepcionales dan la impresión de pertenecer a otra época. (Ya sea a una época del pasado o, sencillamente, del futuro.) Nadie extraordinario parece ser cabalmente contemporáneo. Las personas que son contemporáneas no parecen ser absolutamente nada:

son invisibles.

El moralismo es la herencia del pasado, gobierna el ámbito del futuro. Vacilamos. Recelosos, irónicos, desilusionados. ¡Este presente se ha convertido en un puente muy difícil! Cuántos, cuántos viajes debemos emprender para no estar huecos ni ser invisibles.

IX

De *El gran Gatsby*, p 2: «Cuando regresé del Este el otoño pasado, sentí que deseaba que el mundo estuviera uniformado y en una especie de permanente alerta moral; no quería más excursiones tumultuosas con visiones privilegiadas del corazón humano».

—Se trata de otro «Este», pero no importa. La cita es pertinente.

—Fitzgerald se refería a Nueva York, no a China.

—(Es mucho lo que se puede decir del «descubrimiento de la función moderna de la cita», que Hannah Arendt atribuyó a Walter Benjamin en su ensayo «Walter Benjamin».

—Datos:

un escritor
alguien brillante
un alemán [o sea, un judío berlinés]
un refugiado
murió en la frontera franco-española en 1940

—A Benjamin, sumad Mao Tse-Tung y Godard.)

«Cuando regresé del Este el otoño pasado, sentí que deseaba que el mundo…». ¿Por qué el mundo no habría de estar en alerta moral? Pobre mundo maltrecho.

Primera mitad de la segunda cita del anónimo sabio austrojudío refugiado que murió en Estados Unidos: «El hombre como tal es el problema de nuestro tiempo; los problemas de los individuos se están esfumando e incluso están prohibidos, moralmente prohibidos».

No se trata de que tema volverme simple al viajar a China. La verdad es simple.

Me llevarán a visitar fábricas, escuelas, granjas colectivas, hospitales, museos, presas. Habrá banquetes y ballets. Nunca estaré sola. Sonreiré a menudo (aunque no entiendo el chino).

Segunda mitad de la cita no identificada: «El problema personal del individuo se ha convertido en motivo de risa para los dioses, y razón tienen para ser despiadados».

«Combatid el individualismo», dice el presidente Mao. Moralista magistral.

En otro tiempo, China significaba el colmo de los refinamientos: en cerámica, crueldad, astrología, modales, alimentación, erotismo, pintura de paisajes, la relación entre el pensamiento y el signo escrito. Ahora China significa el colmo de la simplificación.

No me desanima, imaginándome China la víspera de mi partida rumbo a ese país, todo lo que se dice de la bondad. Ser *demasiado* buena no es algo que me inquiete, como le sucede a toda la gente que conozco.

—Como si la bondad llevara aparejada una pérdida de energía, de individualidad;
—en los hombres, una pérdida de virilidad.

«Los buenos llegan los últimos». Proverbio norteamericano.

«No es difícil hacer un poco de bien. Lo difícil es hacer el bien durante toda la vida y nunca hacer nada malo…». (*Citas del presidente Mao Tse-Tung*, edición Bantam de bolsillo, p 141.)

Un mundo atestado de culis y concubinas oprimidos. De crueles terratenientes. De mandarines arrogantes, cruzados de brazos, con sus largas uñas enfundadas en las anchas mangas de sus túnicas. Todos transformándose, apaciblemente, en Girl Scouts & Boy Scouts

Celestiales a medida que la Estrella Roja se remonta sobre China.

¿Por qué *no* querer ser bueno?

Pero para ser bueno hay que ser más simple. Más simple, como en un retorno a los orígenes. Más simple, como en un gran olvido.

X

Una vez, al dejar China de regreso a Estados Unidos para visitar a su hija (o hijas), mi padre y M. cogieron el tren. En el Transiberiano, donde pasaron diez días sin vagón comedor, cocinaban en su compartimento sobre un hornillo Sterno. Como una sola bocanada de humo de cigarrillo bastaba para provocar un ataque de asma a mi padre, M., que fuma, probablemente pasaba mucho tiempo en el pasillo.

—Esto lo imagino. M. nunca me lo dijo, aunque sí me contó la siguiente anécdota.

Después de atravesar la Rusia de Stalin, M. quiso apearse cuando el tren se detuvo en Bialystok, donde había nacido su madre, fallecida en Los Ángeles cuando M. tenía catorce años. Pero en la década de 1930 las puertas de los vagones reservados para extranjeros se precintaban.

—El tren estuvo parado varias horas en la estación.
—Unas ancianas golpeaban el cristal helado de la ventanilla con la esperanza de venderles *kvass* tibio y naranjas.
—M. lloraba.
—Quería sentir bajo sus pies el suelo del lejano lugar natal de su madre. Una sola vez.
—No se lo permitieron. (Le advirtieron que si pedía una vez más que la dejaran apearse del tren durante un minuto, la arrestarían.)
—Lloraba.
—No me dijo que lloraba, pero sé que así fue. La veo.

Compasión. Legado de desdichas. Las mujeres se reúnen para charlar de sus amarguras. Yo he sentido amargura.

¿Por qué no querer ser bueno? El corazón cambia de parecer. (El corazón, el más exótico de los lugares.)

Si perdono a M., me libero. Después de todos estos años, ella no ha perdonado a su madre por haber muerto. Yo perdonaré a mi padre. Por haber muerto.

—¿Perdonará David al suyo? (No por haber muerto.) Que lo decida él.

«Los problemas de los individuos se están esfumando…».

XI

En alguna parte, en algún rincón de mi ser, siento desapego. Siempre he sentido desapego (en parte). Siempre.

—¿Desapego oriental?
—¿orgullo?
—¿miedo al dolor?

Respecto al dolor, he sido ingeniosa.

Cuando M. regresó a Estados Unidos procedente de China, a comienzos de 1939, dejó transcurrir varios meses antes de decirme que mi padre no volvería. Estaba a punto de acabar el primer curso, y mis compañeros de clase creían que había nacido en China. Cuando me invitó a entrar en el salón, comprendí que esa era una ocasión solemne.

—Dondequiera que mirase, al cambiar de postura en el sofá de brocado, había budas que me distraían.

—Fue lacónica.

—No lloré durante mucho tiempo. Ya imaginaba cómo anunciaría esa novedad a mis amigos.

—Me envió a jugar.

—Yo no creía realmente que mi padre estuviera muerto.

Queridísima M. No puedo telefonear. Tengo seis años. Mi pena cae como copos de nieve sobre el cálido suelo de tu indiferencia. Estás inhalando tu propio dolor.

La pena maduró. Mis pulmones se debilitaron. Mi voluntad se reforzó. Fuimos al desierto.

De *Le Potomak* de Cocteau (edición de 1919, p. 66): «Il était, dans la ville de Tientsin, un papillon».

De alguna manera, mi padre había quedado abandonado en Tientsin. El hecho de que me hubieran concebido en China pasó a ser aún más importante.

Parece aún más importante viajar allí ahora. En este momento la historia complica mis razones personales, individuales. Las difumina, las desplaza, las aniquila. Gracias a los afanes de la figura más portentosa de la historia mundial desde Napoleón.

No languidezcáis. El dolor no es inevitable. Aplicad la gaya ciencia de Mao: «Permaneced unidos, alertas, entusiasmados y vivaces» (la misma edición, p. 81).

¿Qué significa «permaneced alertas»? ¿Cada persona alerta dentro de sí, eludiendo el zumbido de la colmena?

—Todo muy bien, si se exceptúa el riesgo de acumular demasiadas verdades.

—Pensad en el perjuicio del «permaneced unidos».

El grado de alerta equivale al grado en que no se es holgazán, en que se evita la rutina. Permaneced alertas.

La verdad es simple, muy simple. Centrada. Pero la gente anhela otro alimento además de la verdad. Sus distorsiones privilegiadas, en la filosofía y en la literatura. Por ejemplo.

Yo respeto mis anhelos, y me impaciento con ellos.

«La literatura es solo la impaciencia del conocimiento». (Tercera y última cita del sabio austrojudío anónimo que murió en Estados Unidos como refugiado.)

Ya en posesión de mi visado, estoy impaciente por partir rumbo a China. Por saber. ¿Me detendrá un conflicto con la literatura?

Un conflicto inexistente, según Mao Tse-Tung en sus disertaciones de Yenan y demás escritos, si la literatura sirve al pueblo.

Pero las palabras nos gobiernan. (La literatura nos revela lo que les sucede a las palabras.) Más precisamente, nos gobiernan las citas. No solo en China, sino también en el resto del mundo. ¡Y ahora que no nos vengan con lo de la naturaleza transmisible del pasado! Desunid las oraciones, fracturad los recuerdos.

—Cuando mis recuerdos se convierten en consignas, ya no los necesito. Ya no creo en ellos.

—¿Otro embuste?

—¿Una verdad accidental?

La muerte no muere. Y los problemas de la literatura no se están esfumando…

XII

Después de atravesar el puente Luhu, que cruza el río Sham Chun entre Hong Kong y China, cogeré un tren en dirección a Cantón.

A partir de ese momento, estoy en manos de un comité. Mis anfitriones. Mis afables Virgilios burocráticos. Controlan mi itinerario. Saben lo que quieren que vea, lo que juzgan apropiado que vea; y no discutiré con ellos. Pero cuando me inviten a formular sugerencias adicionales, les diré: Cuanto más al norte, mejor. Me aproximaré más.

Detesto el frío. Mi infancia en el desierto me convirtió en una incorregible amante del calor, de los trópicos y los desiertos. Pero en este viaje estoy dispuesta a soportar tanto frío como sea necesario.

— China tiene desiertos fríos, como el de Gobi.

Viaje mítico.

Antes de que la injusticia y la responsabilidad se volvieran demasiado nítidas, y estridentes, los viajes míticos se hacían a lugares situados fuera de la historia. Al infierno, por ejemplo. Al país de los muertos.

Ahora esos viajes se hallan totalmente circunscritos por la historia. Viajes míticos a lugares consagrados por la historia de pueblos auténticos, y por la historia personal de cada cual.

El resultado es, inevitablemente, literatura. Literatura más que conocimiento.

El viaje como acumulación. El colonialismo del alma, de cualquier alma, por muy bienintencionada que sea.

—Por muy casta que sea, por muy propensa a la bondad que sea.

En la frontera entre la literatura y el conocimiento, la orquesta del alma prorrumpe en una fuga sonora. El viajero vacila, tiembla. Tartamudea.

No os dejéis llevar por el pánico Pero para continuar el viaje, ni colonialista ni nativo, se necesita ingenio. El viaje como desciframiento. El viaje como forma de liberarse de un peso. Llevo conmigo una maleta pequeña, ni máquina de escribir ni cámara fotográfica ni magnetófono. Con la esperanza de resistir la tentación de traer a mi regreso objetos chinos, por elegantes que sean, o recuerdos, por evocadores que sean. Cuando ya tengo tantos en mi cabeza.

¡Qué impaciente estoy por marcharme a China! Sin embargo, aun antes de salir, una parte de mí ya ha realizado el largo viaje que me lleva a su frontera, ha recorrido el país y ha vuelto a abandonarlo.

Después de atravesar a pie el puente Luhu, que cruza el río Sham Chun entre China y Hong Kong, me embarcaré en un avión rumbo a Honolulú.

—Donde tampoco he estado nunca.
—Una parada de pocos días. Después de tres años, estoy extenuada por la inexistente literatura de cartas no escritas y llamadas telefónicas no hechas que se cruzan entre M. y yo.

Después de lo cual cojo otro avión. Rumbo a donde pueda estar sola: por lo menos, aislada del zumbido de la colmena. E incluso de las lágrimas de las cosas, tal como las entiende —ya sea con alivio o indiferencia— el corazón individual que se compadece a sí mismo interminablemente.

Atravesaré el puente Sham Chun en ambas direcciones.

¿Y después? Nadie se sorprende. Entonces viene la literatura.

—La impaciencia del conocimiento
—El dominio de una misma.
—La impaciencia volcada en el dominio de una misma

Consentiría gustosamente en permanecer callada. Pero entonces, ¡ay!, es difícil saber algo. Para renunciar a la literatura debería estar realmente segura de que podría saber. Certidumbre que demostraría groseramente mi ignorancia.

La literatura, pues. La literatura antes y después, si es necesario. Lo cual no me libera de las exigencias de tacto y humildad necesarias para este viaje sobredeterminado. Temo traicionar tantas declaraciones contradictorias.

La única solución: saber y no saber. Literatura y no literatura, utilizando los mismos signos verbales.

Entre los llamados románticos del siglo pasado, un viaje cristalizaba casi siempre en la producción de un libro. Se viajaba a Roma, Atenas, Jerusalén —y aún más allá— para escribir al respecto.

Quizá escriba el libro sobre mi viaje a China antes de ir.

DE *LA CONCIENCIA UNCIDA A LA CARNE*: CHINA

20/7/72

…

Me han invitado tres semanas a China, a partir del 25 de ag[osto].

¿Un libro sobre China? No el *Viaje a Hanói* — no puedo emprender otra vez un viaje con la sensibilidad de «Occidente se encuentra con Oriente». Y sin duda no tengo la intención de relatar mi viaje real. No soy una periodista. Je ne suis pas raconteur. Je déteste raconter. [«No soy *una cuentacuentos*».] (A menos que aproveche la historia para ilustrar una cuestión o para poder analizar + debatir la historia después + extraer reflexiones a partir de ella.)

¿Qué libro? ¿Podría escribir ahora un «Notas para una definición de la Revolución Cultural»? Es probable que vea muy poco de la R[evolución] C[ultural]. (¿Cómo podría? Nunca estaré sola. Es muy probable que se trate sobre todo de visitar fábricas, colegios, museos.) Pero ahí queda la idea.

Otra idea de la familia —
Una alternativa a la «société de consommation» [«sociedad de consumo»]
Contra los 4 Viejos: Vieja Cultura, Viejos Hábitos
Contra el arte hecho por los artistas (personas especializadas en arte)

Comparar el recurso de Oriente en personas apolíticas ([*el poeta francés René*] Daumal, Hesse, Artaud) — en busca de «sabiduría» — con la vuelta de los maoístas al Oriente. *La Cina* è *vicina* [*una referencia a*

China se acerca*, la película de Marco Bellocchio de 1967 que SS admiraba mucho*].

Conferencias sobre arte en Yunan.

Recordar la historia de la película. Mi padre. La China de mi imaginación cuando era niña. El «libro» sobre China para la clase de la señorita Berken en cuarto grado y que fue el primer texto largo que escribí. Los muebles chinos en la casa de Great Neck [Nueva York]. El señor Chen.

Comienzo: «Hasta donde sé fui concebida en China (en Tientsin, en 1932), pero mis padres regresaron a Estados Unidos para mi alumbramiento (en Nueva York, en 1933). Pasé mis primeros años — en Estados Unidos — compensando su decepcionante prudencia diciendo a mis amigas del colegio que había nacido en China. Habían vuelto al país poco después de mi nacimiento en Nueva York, y permanecí allá la mayor parte de los primeros cinco años de mi vida. Mi padre comerciaba con pieles; su oficina estaba en Nueva York, en el distrito peletero (calle Treinta y uno Oeste 231), al frente de la cual había puesto a su hermano menor Aaron — mientras dirigía la matriz de la empresa en Tientsin, adonde él y mi madre habían vivido casi siempre desde su matrimonio en 1930. Mi padre murió en Tientsin durante el bombardeo de la ciudad (era la época de la invasión japonesa), pero de tuberculosis, el 19 de oct[ubre] de 1938. Había nacido el cuarto de cinco hijos de una familia pobre de inmigrantes en el Lower East Side de Nueva York el 6 de marzo de 1906 — empezó a ir a la escuela pública en 1912, a la edad de seis años, la dejó en 1916, a los diez, para trabajar como recadero en el distrito peletero, y viajó a China por primera vez en 1932, ya como representante de la empresa peletera en la que trabajaba desde los dieciséis. Se adentró en el desierto de Gobi a lomos de camello para comprar pieles a los nómadas de Mongolia. Tenía dieciocho años de edad cuando tuvo su primer ataque de tuberculosis».

Dedicar libro a mi padre.

Para Jack Rosenblatt (n. Nueva York 1906 — m. Tientsin 1938)

— «Papi» — un conjunto de fotografías — un muchacho, cuando ahora pienso en él — un dolor que no cesa, la Muerte, la Gran Desaparición. Mi hijo lleva tu anillo. No sé dónde estás enterrado. Lloro cuando pienso en ti. — Te vuelves cada vez más joven. Ojalá te hubiera conocido.

Puedo utilizar fotografías:

Material de 1900 de [Auguste y Louis] Lumière
Tempestad sobre Asia de Pudovkin
Fotos de papá
Foto de Bataille de un hombre desollado hasta la muerte
Foto de Marx con aspecto chino en la portada de *China News*

Biblio[grafía]:

Ezra Pound sobre caligrafía
[*El sinólogo francés*] Marcel Granet
[*El sinólogo británico e historiador de la ciencia*] Joseph Needham
Dos números de *Tel Quel*
Malraux
Porcelana azul Columbia
Pornografía china (Skira)

En *Tides in English Taste* (dos tomos), chinoiserie
Revisar a Barthes sobre Japón

Quizá sea algo así como una novela al estilo de Broch — una meditación sobre China. De tono opuesto al libro de Fred Tuten [*Las aventuras de Mao en la Larga Marcha*], de ningún modo una parodia.

Pero también de formas mixtas.

El libro total que he estado intentando escribir. ¿Recuerdas lo que Richard Howard dijo hace cinco años cuando se publicó *Estuche de muerte*? Tengo que encontrar mi propia forma — récit filosófico, reflexiones. Quizá sea este, muy distinto al que imaginaba, pero que cumple el propósito.

Puedo verter toda mi vida en este libro. Trata de todo, y sin embargo trata de la luna — el lugar más exótico — sobre nada en absoluto.

Otro modelo para el libro: *Del lunes en un año* de John Cage. Un collage. Incluso puedo fotocopiar la cubierta y dos páginas del libro sobre China que escribí cuando tenía diez años. Usar la cubierta — con Susan Rosenblatt — como desvaído diseño de portada, sobre el cual el título de este libro y Susan Sontag se superponen en denso color negro.

Un collage: *El embrujo de Shanghái*, *Turandot*, *La amargura del general Yen*, *La buena tierra*, *El expreso de Shanghái* (Dietrich), Myrna Loy [*sic*] en *Las tribulaciones de un chino en China* de Jules Verne, *La muralla china* de Kafka, *Dongfang hong* [*El Oriente es rojo*], *La Cina* è *vicina*, *Tempestad sobre Asia*.

Temas:

Búsqueda de dépaysement
Vie Collective (lucha contra el individualismo)
Cortesanas + crueldades
Situación de las mujeres
Sexo — pornografía china

Puedo hacer un análisis como los de Brecht de un discurso de Mao Tse-Tung: en dos columnas (como los textos que usaba Barthes)

… La idea del «refrán» en China
idea de la sabiduría

…

Caligrafía

Estilo de hagiografía:

Confucio
Norman Bethune [*médico canadiense que acompañó a Mao en la Larga Marcha*]
Mao Tse-Tung

Libro posible
Narraciones /collage/debates
Intercalados con diez pasajes sobre mi padre + esa vida a lo Gatsby — autobiográficos

«Si una de cada cuatro personas nacidas cada segundo es china, ¿significa que si tengo cuatro hijos, mi cuarto hijo…?»

Importancia del paisaje chino (pintor jesuita)

La vida de las concesiones

II. Cortesías Ser bueno — estilo de hagiografía

III. Tortura china

«Si el blanco es el color del luto, entonces el negro…» inversión de valores

Doce viajeros:

Marco Polo
[Matteo] Ricci
Pintor jesuita
Soulié de Morant
Paul Claudel
Malraux
Teilhard de Chardin
Edgar Snow
Norman Bethune
Mi padre
Richard Nixon
Yo

VI. «Y además el *I Ching*»
Vuelta al Oriente de la religión china

«Te acabas la comida. Piensa en todas las personas pasando hambre en China».
Imperialismo: *Tempestad sobre Asia*, Lumière:
Imágenes imperialistas. Contar sobre el comercio británico de opio, las concesiones
Hnos. Lumière. Película de 1900

VIII. Nunca desde Napoleón [—] Mao Tse-Tung [—] Larga Marcha

IX. Notas para una definición de la Revolución Cultural

X. Para ser un maoísta (fuera de China)

Materiales: Jade, teca, bambú

Diez meditaciones (una página cada una)
Comida china

Lavanderías chinas
Mahjong
Tortura china

Podría escribir el libro ahora. Pero no tengo el título, el permiso, las credenciales a menos que vaya (aunque sea solo por poco tiempo, durante el cual no veré nada).

…

La imagen del mono en la mitología china: astuto, práctico. Odiseo. Antihéroe, «humano».

El teatro de Mei Lanfang. (Idea del teatro chino chez Brecht + Artaud)

…

¿Cómo Kafka entendió China — desde Praga — en 1918-1919?

LA FOTOGRAFÍA

DE *SOBRE LA FOTOGRAFÍA*

Siempre se ha interpretado la realidad a través de las relaciones que ofrecen las imágenes, y desde Platón los filósofos han intentado debilitar esa dependencia evocando un modelo de aprehensión de lo real libre de imágenes. Pero cuando a mediados del siglo XIX el modelo parecía a punto de alcanzarse, la retirada de los antiguos espejismos políticos y religiosos ante el avance del pensamiento humanista y científico no creó —como se suponía— deserciones en masa a favor de lo real. Por el contrario, la nueva era de la incredulidad fortaleció el sometimiento a las imágenes. El *crédito* que ya no podía darse a realidades entendidas en forma de imágenes se daba ahora a realidades *tenidas* por imágenes, ilusiones. En el prefacio a la segunda edición (1843) de *La esencia del cristianismo,* Feuerbach señala que «nuestra era» «prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser», con toda conciencia de su predilección. Y en el siglo XX esta denuncia premonitoria se ha transformado en un diagnóstico con el cual concuerdan muchos: que una sociedad llega a ser «moderna» cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano, se hacen indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la política y la búsqueda de la felicidad privada.

Las palabras de Feuerbach —que escribe pocos años después de la invención de la cámara— parecen, de modo más específico, un presentimiento del impacto de la fotografía. Pues las imágenes que ejercen una autoridad prácticamente ilimitada en una sociedad moderna son sobre todo las fotográficas, y el alcance de esa autoridad surge de las propiedades características de las imágenes registradas con

cámaras.

Esas imágenes son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo una fotografía no es solo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. Si bien un cuadro, aunque cumpla con las pautas fotográficas de semejanza, nunca es más que el enunciado de una interpretación, una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos), un vestigio material del tema imposible para todo cuadro. Entre dos opciones ficticias, que Holbein el Joven hubiese vivido el tiempo suficiente para haber pintado a Shakespeare o que se hubiera inventado un prototipo de la cámara tan pronto como para haberlo fotografiado, la mayoría de los bardólatras elegiría la fotografía. Y no solo porque la fotografía presuntamente nos mostraría cuál era la verdadera apariencia de Shakespeare, pues aunque la hipotética fotografía estuviera desdibujada, fuera apenas inteligible, una sombra parduzca, quizá seguiríamos prefiriéndola a otro glorioso Holbein. Tener una fotografía de Shakespeare equivaldría a tener un clavo de la Santa Cruz.

Casi todas las manifestaciones contemporáneas sobre la inquietud de que un mundo de imágenes está sustituyendo al mundo real siguen siendo un eco, como la de Feuerbach, de la depreciación platónica de la imagen: verdadera en cuanto se asemeja a algo real, falsa pues no es más que una semejanza. Pero este venerable realismo ingenuo no resulta tan pertinente en la era de las imágenes fotográficas, pues el acusado contraste entre imagen («copia») y cosa representada (el «original»), que Platón ilustra repetidamente con el ejemplo de una pintura, no se ajusta de un modo tan simple a una fotografía. El contraste tampoco ayuda a comprender la producción de imágenes en sus orígenes, cuando era una actividad práctica y mágica, un medio de apropiarse de algo o dominarlo. Cuanto más retrocedemos en la historia, como ha advertido E. H. Gombrich, menos precisa es la distinción entre imágenes y cosas reales; en las sociedades primitivas, la cosa y su imagen eran solo dos manifestaciones diferentes, o sea

físicamente distintas, de la misma energía o espíritu. De allí la presunta eficacia de las imágenes para propiciar y controlar presencias poderosas. Esos poderes, esas presencias, estaban presentes en *ellas*.

Para los defensores de lo real desde Platón hasta Feuerbach, identificar la imagen con la mera apariencia —es decir, suponer que la imagen es absolutamente distinta del objeto representado— es parte del proceso de desacralización que nos separa irrevocablemente de aquel mundo de tiempos y lugares sagrados donde se suponía que una imagen participaba de la realidad del objeto representado. Lo que define la originalidad de la fotografía es que, justo cuando en la larga historia cada vez más secular de la pintura el secularismo triunfa por completo, resucita —de un modo absolutamente secular— algo como la primitiva categoría de las imágenes. Nuestra irreprimible sensación de que el proceso fotográfico es algo mágico tiene una base genuina. Nadie supone que una pintura de caballete sea de algún modo consustancial al tema; solo representa o refiere. Pero una fotografía no solo se asemeja al modelo y le rinde homenaje. Forma parte y es una extensión de ese tema; y un medio poderoso para adquirirlo y ejercer sobre él un dominio.

La fotografía es adquisición de diversas maneras. En la más simple, una fotografía nos permite la posesión subrogada de una persona o cosa querida, y esa posesión da a las fotografías un carácter de objeto único. Por medio de las fotografías también entablamos una relación de consumo con los acontecimientos, tanto los que son parte de nuestra experiencia como los otros, y esa distinción entre ambos tipos de experiencia se desdibuja precisamente por los hábitos inculcados por el consumismo. Una tercera modalidad de adquisición es que mediante máquinas productoras de imágenes y máquinas duplicadoras de imágenes podemos adquirir algo como información (más que como experiencia). De hecho, la importancia de las imágenes fotográficas como medio para integrar cada vez más acontecimientos a nuestra experiencia es, en definitiva, solo un derivado de su eficacia para suministrarnos conocimientos disociados de la experiencia e independientes de ella.

Esta es la manera más inclusiva de adquisición fotográfica. Mediante la fotografía, algo pasa a formar parte de un sistema de información, se inserta en proyectos de clasificación y almacenamiento que van desde el orden toscamente cronológico de las series de instantáneas pegadas en los álbumes familiares hasta las tenaces acumulaciones y meticulosas catalogaciones necesarias para la utilización de la fotografía en predicciones meteorológicas, astronomía, microbiología, geología, investigaciones policiales, educación y diagnósticos médicos, exploración militar e historia del arte. Las fotografías no se limitan a redefinir la materia de la experiencia ordinaria (personas, cosas, acontecimientos, todo lo que vemos —si bien de otro modo, a menudo inadvertidamente— con la visión natural) y añadir ingentes cantidades de material que nunca vemos en absoluto. Se redefine la realidad misma: como artículo de exposición, como dato para el estudio, como objetivo de vigilancia. La explotación y duplicación fotográfica del mundo fragmenta las continuidades y acumula las piezas en un legajo interminable, ofrece por lo tanto posibilidades de control que eran inimaginables con el anterior sistema de registro de la información: la escritura.

Que el registro fotográfico es siempre un medio potencial de control ya se reconocía cuando tales poderes estaban en cierne. En 1850 Delacroix consignó en su *Journal* el éxito de algunos «experimentos en fotografía» realizados en Cambridge, donde los astrónomos estaban fotografiando el Sol y la Luna y habían logrado obtener una impresión de la estrella Vega del tamaño de una cabeza de alfiler. El artista añadió la siguiente observación «curiosa»:

> Ya que la luz de la estrella cuyo daguerrotipo se obtuvo tardó veinte años en atravesar el espacio que la separa de la Tierra, el rayo que se fijó en la placa por lo tanto había abandonado la esfera celeste mucho antes de que Daguerre descubriera el proceso mediante el cual acabamos de ganar el control de esta luz.

Dejando atrás nociones de control tan insignificantes como la de Delacroix, el progreso de la fotografía ha vuelto cada vez más literales

los sentidos en que una fotografía permite controlar la cosa fotografiada. La tecnología, que ya ha reducido al mínimo el grado en el cual la distancia que separa al fotógrafo del tema afecta la precisión y magnitud de la imagen, ha suministrado medios para fotografiar cosas inimaginablemente pequeñas y también cosas inimaginablemente remotas como las estrellas; ha conseguido que la obtención de imágenes sea independiente de la luz misma (fotografía infrarroja) y liberado el objeto-imagen de su confinamiento en dos dimensiones (holografía); ha reducido el intervalo entre observar la imagen y tenerla en las manos (de la primera Kodak, cuando un rollo revelado tardaba semanas en volver al fotógrafo aficionado, a la Polaroid, que despide la imagen en pocos segundos); ha conseguido que no solo las imágenes se muevan (cinematógrafo) sino que se graben y transmitan de modo simultáneo (vídeo); esta tecnología ha transformado la fotografía en una herramienta incomparable para descifrar la conducta, predecirla e interferir en ella.

La fotografía tiene poderes que ningún otro sistema de imágenes ha alcanzado jamás porque, al contrario de los anteriores, *no* depende de un creador de imágenes. Aunque el fotógrafo intervenga cuidadosamente en la preparación y guía del proceso de producción de las imágenes, el proceso mismo sigue siendo óptico-químico (o electrónico) y su funcionamiento automático, y los artefactos requeridos serán inevitablemente modificados para brindar mapas aún más detallados y por lo tanto más útiles de lo real. La génesis mecánica de estas imágenes, y la literalidad de los poderes que confieren, implica una nueva relación entre la imagen y la realidad. Y aunque pueda decirse que la fotografía restaura la relación más primitiva —la identidad parcial de la imagen y el objeto—, la potencia de la imagen se vive ahora de modo muy diferente. La noción primitiva de la eficacia de las imágenes supone que las imágenes poseen las cualidades de las cosas reales, pero nosotros propendemos a atribuir a las cosas reales las cualidades de una imagen.

Como todos saben, los pueblos primitivos temen que la cámara los despoje de una parte de su identidad. En las memorias que publicó en

1900 al cabo de una larga vida, Nadar refiere que Balzac también sufría de un «vago temor» de que lo fotografiaran. Su explicación, según Nadar, era que

> todo cuerpo en su estado natural estaba conformado por una sucesión de imágenes espectrales superpuestas en capas infinitas, envueltas en películas infinitesimales. […] Como el hombre nunca ha sido capaz de crear, es decir, hacer algo material a partir de una aparición, de algo impalpable, o de fabricar un objeto a partir de la nada, cada operación daguerriana iba por lo tanto a apresar, separar y consumir una de las capas del cuerpo en la que se enfocaba.

Parece oportuno que Balzac hubiera sufrido esta turbación particular. «¿El temor de Balzac ante el daguerrotipo era real o fingido? —pregunta Nadar—. Era real…»; pues el procedimiento fotográfico es una materialización, por así decirlo, de lo que resulta más original en su procedimiento novelístico. La operación balzaquiana consistía en magnificar detalles diminutos, como en una ampliación fotográfica, yuxtaponer rasgos o detalles incongruentes, como en una exposición fotográfica: al adquirir expresividad de este modo, toda cosa puede ser relacionada con cualquier otra. Para Balzac, el espíritu de todo un medio social podía revelarse mediante un único detalle material, por baladí o arbitrario que pareciera. Toda una vida puede ser sintetizada en una aparición momentánea.[36] Y un cambio en la apariencia es un cambio en la persona, pues él rehusaba a postular una persona «real» velada por estas apariencias. La antojadiza teoría que Balzac expresó a Nadar, según la cual un cuerpo se compone de una serie infinita de «imágenes espectrales», es perturbadora por análoga a la teoría presuntamente realista expresada en sus novelas, en las que una persona es una acumulación de apariencias a las que se puede extraer, mediante el enfoque apropiado, capas infinitas de significación. Visualizar la realidad como una sucesión infinita de situaciones que se reflejan mutuamente, extraer analogías de las cosas más disímiles, es anticipar la manera característica de percepción estimulada por las imágenes fotográficas. La realidad misma empieza a ser comprendida como una suerte de escritura que hay que decodificar, incluso las

imágenes fotográficas fueron al principio comparadas con la escritura. (El nombre que Niepce dio al proceso mediante el cual la imagen se imprime en la placa era «heliografía», escritura solar; Fox Talbot llamó a la cámara «el lápiz de la naturaleza».)

El problema del contraste de Feuerbach entre «original» y «copia» reside en sus definiciones estáticas de realidad e imagen. Presupone que lo real persiste, inmutable e intacto, mientras que solo las imágenes han cambiado: cimentadas en los supuestos más endebles, de algún modo se han vuelto más seductoras. Pero las nociones de imagen y realidad son complementarias. Cuando cambia la noción de realidad, también cambia la de imagen y viceversa. «Nuestra era» no prefiere imágenes a cosas reales por perversidad sino en parte como reacción a los modos en que la noción de lo real se ha complicado y debilitado progresivamente, y uno de los primeros fue la crítica de la realidad como fachada que surgió entre las clases medias ilustradas en el siglo pasado. (Desde luego, el efecto fue absolutamente opuesto al que se había buscado.) Reducir a mera fantasía extensas zonas de lo que hasta el momento se consideraba real, como hizo Feuerbach cuando llamó a la religión «el sueño de la mente humana» y desdeñó las ideas teológicas como proyecciones psicológicas; o exagerar los detalles triviales y azarosos de la vida diaria como claves de fuerzas históricas y psicológicas ocultas, como hizo Balzac en su enciclopedia novelizada de la realidad social, son ellas mismas maneras de vivir la realidad como un conjunto de apariencias, una imagen.

Pocas personas comparten en esta sociedad el temor primitivo ante las cámaras que proviene de considerar la fotografía como parte material de ellas mismas. Pero algunos vestigios de la magia perduran: por ejemplo, en nuestra renuencia a romper o tirar la fotografía de un ser querido, especialmente si ha muerto o está lejos. Efectuarlo es un despiadado gesto de rechazo. En *Jude el oscuro,* el descubrimiento de que Arabella ha vendido el marco de arce con la fotografía que él le regaló el día de la boda significa para Jude «la muerte absoluta de todos los sentimientos de su esposa» y es «el golpecillo de gracia que demolerá todos los sentimientos de él». Pero el verdadero primitivismo

moderno no es contemplar la imagen como algo real; las imágenes fotográficas apenas son tan reales. Más bien la realidad se ha asemejado cada vez más a lo que muestran las cámaras. Es común ya que la gente insista en que su vivencia de un hecho violento en el cual se vio involucrada —un accidente de aviación, un tiroteo, un ataque terrorista — «parecía una película». Esto se dice para dar a entender hasta qué punto fue real, porque otras explicaciones parecen insuficientes. Si bien muchas personas de los países no industrializados todavía sienten aprensión cuando las fotografían porque intuyen una suerte de intrusión, un acto de irreverencia, un saqueo sublimado de su personalidad o cultura, la gente de los países industrializados procuran hacerse fotografiar porque sienten que son imágenes, que las fotografías les confieren realidad.

Una percepción cada vez más compleja de lo real crea sus propios fervores y simplificaciones compensatorios, y la fotografía es el más adictivo. Es como si los fotógrafos, en respuesta a una percepción de la realidad cada vez más mermada, buscaran una transfusión, viajando hacia nuevas experiencias y renovando las viejas. Sus actividades ubicuas constituyen la más radical, y más segura, versión de la movilidad. El apremio por gozar de experiencias nuevas se traduce en el apremio por tomar fotografías: la experiencia en busca de una forma a prueba de crisis.

Si hacer fotografías parece casi obligatorio para quienes viajan, coleccionarlas apasionadamente ejerce un atractivo especial a los confinados —ya por elección, impedimento o coerción— en espacios puertas adentro. Las colecciones de fotografías pueden usarse para elaborar un mundo sucedáneo, cifrado por imágenes que exaltan, consuelan o seducen. Una fotografía puede ser el punto de partida de un romance (el Jude de Hardy ya se había enamorado de la fotografía de Sue Bridehead antes de conocerla a ella), pero es más común que la relación erótica no solo sea creada por las fotografías sino que se limite a ellas. En *Los niños terribles* de Cocteau, el hermano y la hermana

narcisistas comparten el dormitorio, su «cuarto secreto», con imágenes de boxeadores, estrellas de cine y criminales. Aislándose en su reducto para vivir su leyenda privada, ambos adolescentes hacen de estas fotografías un panteón privado. En una pared de la celda 426 de la prisión de Fresnes, a principios del decenio del cuarenta, Jean Genet fijó las fotografías de veinte criminales recortadas de los diarios, veinte rostros en los cuales él discernía «la seña sagrada del monstruo», y en honor de ellos escribió *Nuestra Señora de las Flores;* fueron sus musas, sus modelos, sus talismanes eróticos. «Vigilan mis nimias rutinas —escribe Genet, fusionando ensoñación, masturbación y escritura—, son toda mi familia y mis únicos amigos». Para los sedentarios, prisioneros y reclusos voluntarios, vivir entre fotografías de encantadores desconocidos es una respuesta sentimental y a la vez un desafío insolente al aislamiento.

La novela *Crash* (1973) de J. G. Ballard describe una colección más especializada de fotografías al servicio de la obsesión sexual: fotografías de accidentes automovilísticos que Vaughan, el amigo del narrador, colecciona mientras se dispone a escenificar su propia muerte en una colisión. La dramatización de su visión erótica de la muerte automovilística es anticipada, y la fantasía erotizada aún más, mediante el examen repetido de estas fotografías. En un extremo del espectro, las fotografías son datos objetivos; en el otro, son elementos de ciencia ficción psicológica. Y así como en la realidad más espantosa, o de aspecto más neutro, puede encontrarse un imperativo sexual, también el documento fotográfico más trivial puede trasmutarse en emblema del deseo. La fotografía de un criminal es la pista para el detective, un fetiche erótico para otro malhechor. Para Hofrat Behrens, en *La montaña mágica,* las radiografías pulmonares de sus pacientes son instrumentos para el diagnóstico. Para Hans Castorp, que cumple una sentencia indefinida en el sanatorio para tuberculosos de Behrens y está embriagado de amor por la enigmática e inalcanzable Clavdia Chauchat, «el retrato de rayos X de Clavdia, que no muestra su rostro sino la delicada estructura ósea de la mitad superior de su cuerpo y los órganos de la cavidad torácica rodeados por la envoltura pálida y

espectral de la carne», es el más precioso de los trofeos. El «retrato transparente» es un vestigio mucho más íntimo de su amada que la Clavdia pintada por Hofrat, el «retrato exterior» que una vez Hans había contemplado con tanto anhelo.

Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalcitrante e inaccesible, de imponerle que se detenga. O bien amplían una realidad que se percibe reducida, vaciada, perecedera, remota. No se puede poseer la realidad, se puede poseer (y ser poseído por) imágenes; al igual que, como afirma Proust, el más ambicioso de los reclusos voluntarios, no se puede poseer el presente pero se puede poseer el pasado. Nada sería menos característico de la sacrificada labor de un artista como Proust que la facilidad de la fotografía, que debe de ser la única actividad productora de obras de arte acreditadas en que basta un simple movimiento, una presión digital, para obtener una obra completa. Mientras los afanes proustianos presuponen que la realidad es distante, la fotografía implica un acceso instantáneo a lo real. Pero los resultados de esta práctica de acceso instantáneo son otra manera de crear una distancia. Poseer el mundo en forma de imágenes es, precisamente, volver a vivir la irrealidad y lejanía de lo real.

La estrategia del realismo de Proust implica una distancia respecto de lo que normalmente se vive como real, el presente, con el objeto de reanimar lo que solo suele estar al alcance de modo remoto y penumbroso, el pasado: la manera en que el presente se vuelve real en sus términos, es decir en algo que puede ser poseído. En este esfuerzo de nada valían las fotografías. Cuando Proust las menciona, lo hace con desprecio: como sinónimo de una relación superficial, excesiva y exclusivamente visual y meramente voluntaria con el pasado cuya cosecha es insignificante comparada con los descubrimientos profundos que se posibilitan siguiendo las pistas dadas por todos los sentidos, la técnica que él denominaba «memoria involuntaria». No se puede imaginar para la obertura de *Por el camino de Swann* un final en que el narrador se enfrente a una instantánea de la iglesia parroquial de Combray y del goce de *esa* migaja visual en vez del sabor de la humilde magdalena remojada en el té que despliega ante los ojos toda una parte

de su pasado. Pero no porque una fotografía no pueda evocar recuerdos (es posible, aunque depende más del contemplador que de la fotografía) sino por lo que Proust aclara respecto de sus propias exigencias sobre la evocación imaginativa: que no debe ser solo extensa y precisa sino ofrecer la textura y esencia de las cosas. Y al considerar las fotografías solo en la medida en que él podía utilizarlas, como instrumento de la memoria, Proust de algún modo interpreta mal qué son las fotografías: no tanto un instrumento de la memoria como su invención o reemplazo.

Lo que las fotografías ponen inmediatamente al alcance no es la realidad, sino las imágenes. Por ejemplo, en la actualidad, todos los adultos pueden saber exactamente qué aspecto tenían ellos y sus padres y abuelos cuando eran niños; algo que nadie podía saber antes de la invención de las cámaras, ni siquiera esa pequeña minoría que acostumbraba encargar pinturas de sus hijos. La mayor parte de estos retratos eran menos informativos que cualquier instantánea. Y aun los muy acaudalados solían poseer un solo retrato de sí mismos o cualquiera de sus antepasados cuando eran niños, es decir, una imagen de un momento de la niñez, mientras que es común tener muchas fotografías propias, pues la cámara ofrece la posibilidad de poseer un registro completo de todas las edades. El objeto de los retratos comunes del hogar burgués en los siglos XVIII y XIX era confirmar un ideal del modelo (que proclamaba la relevancia social, que embellecía la apariencia personal); dado este propósito, es fácil comprender por qué los propietarios no necesitaban tener más de uno. Lo que confirma el registro fotográfico es, con más modestia, simplemente que el modelo existe; por lo tanto, para el propietario nunca sobran.

El temor de que la singularidad de un modelo se allanara si se lo fotografiaba nunca se expresó tan a menudo como en el decenio de 1850, los años en que la fotografía de retratos dio el primer ejemplo de cómo las cámaras podían crear modas instantáneas e industrias perdurables. En *Pierre* de Melville, publicada a principios del decenio, el héroe, otro febril campeón del aislamiento voluntario,

> consideraba con cuán infinita disponibilidad podía ahora hacerse el retrato de cualquiera mediante el daguerrotipo, mientras que otrora un retrato fiel solo estaba al alcance de los acaudalados, o los aristócratas mentales de la tierra. Cuán natural, pues, la inferencia de que en lugar de inmortalizar a un genio, como antaño, un retrato solo inmortalizaba a un imbécil. Además, cuando todo el mundo hace público su retrato, la auténtica distinción está en no hacer público el propio.

Pero si las fotografías degradan, las pinturas distorsionan del modo opuesto: magnifican. La intuición de Melville es que todas las formas del retrato en la civilización del comercio son tendenciosas; al menos, eso le parece a Pierre, un ejemplo cabal de sensibilidad alienada. Si en una sociedad de masas una fotografía es muy poco, una pintura es demasiado. La naturaleza de una pintura, señala Pierre, la hace

> más digna de reverencia que el hombre, en la medida en que nada indigno puede imaginarse con respecto al retrato, mientras que muchas cosas inevitablemente indignas pueden concebirse en lo que atañe al hombre.

Aunque puede pensarse que tales ironías han sido disueltas por el triunfo abrumador de la fotografía, la principal diferencia entre un cuadro y una fotografía en materia de retratos aún se mantiene. Los cuadros invariablemente sintetizan; las fotografías por lo general no. Las imágenes fotográficas son indicios del transcurso de una biografía o historia. Y una sola fotografía, al contrario de una pintura, implica que habrá otras.

«El Documento Humano que siempre mantendrá al presente y al futuro en contacto con el pasado», afirmó Lewis Hine. Pero lo que suministra la fotografía no es solo un registro del pasado sino una manera nueva de tratar con el presente, según lo atestiguan los efectos de los incontables billones de documentos fotográficos contemporáneos. Si las fotografías viejas completan nuestra imagen mental del pasado, las fotografías que se hacen ahora transforman el presente en imagen mental, como el pasado. Las cámaras establecen una relación de inferencia con el presente (la realidad es conocida por sus huellas), ofrecen una visión de la experiencia instantáneamente

retroactiva. Las fotografías brindan modos paródicos de posesión: del pasado, el presente, aun el futuro. En *Invitado a una decapitación* (1938) de Nabokov, al prisionero Cincinnatus le muestran el «fotohoróscopo» de un niño preparado por el siniestro Monsieur Pierre: un álbum de fotografías de la pequeña Emmie de bebé, luego de niña, luego de prepúber, tal como es ahora, luego —mediante el uso y retoque de fotografías de la madre— de Emmie adolescente, novia, a los treinta años de edad, y por fin una fotografía a los cuarenta años, Emmie en su lecho de muerte. Una «parodia del trabajo del tiempo», llama Nabokov a este artefacto ejemplar; también es una parodia del trabajo de la fotografía.

La fotografía, que tiene tantos usos narcisistas, también es un instrumento poderoso para despersonalizar nuestra relación con el mundo; y ambos usos son complementarios. Como unos binoculares cuyos extremos pueden confundirse, la cámara vuelve íntimas y cercanas las cosas exóticas, y pequeñas, abstractas, extrañas y lejanas las cosas familiares. En una sencilla actividad única, formadora de hábitos, ofrece tanto participación como alienación en nuestras propias vidas y en las de otros; nos permite participar a la vez que confirma la alienación. La guerra y la fotografía ahora parecen inseparables, y los desastres de aviación y otros accidentes aterradores siempre atraen a gente con cámaras. Una sociedad que impone como norma la aspiración a no vivir nunca privaciones, fracasos, angustias, dolor, pánico, y donde la muerte misma se tiene no por algo natural e inevitable sino por una calamidad cruel e inmerecida, crea una tremenda curiosidad sobre estos acontecimientos; y la fotografía satisface parcialmente esa curiosidad. La sensación de estar a salvo de la calamidad estimula el interés en la contemplación de imágenes dolorosas, y esa contemplación supone y fortalece la sensación de estar a salvo. En parte porque se está «aquí», no «allí», y en parte por el carácter inevitable que todo acontecimiento adquiere cuando se lo transmuta en imágenes. En el mundo real, algo *está* sucediendo y nadie

sabe qué *va* a suceder. En el mundo de la imagen, *ha* sucedido, y siempre *seguirá* sucediendo así.

Puesto que conoce buena parte de lo que hay en el mundo (arte, catástrofes, bellezas naturales) por medio de imágenes fotográficas, a la gente a menudo le causa decepción, sorpresa o indiferencia la realidad de los hechos. Pues las imágenes fotográficas tienden a sustraer el sentimiento de lo que vivimos de primera mano, y los sentimientos que despiertan generalmente no son los que tenemos en la vida real. A menudo algo perturba más en la fotografía que cuando se vive en realidad. En 1973, en un hospital de Shanghái, observando cómo le extirpaban nueve décimas partes del estómago bajo anestesia de acupuntura a un obrero con úlcera avanzada, fui capaz de seguir esa intervención de tres horas (la primera operación que observaba en mi vida) sin náuseas, y ni una vez sentí la necesidad de desviar la mirada. En un cine de París, un año más tarde, la operación menos cruenta del documental de Antonioni sobre China, *Chung Kuo,* me hizo estremecer al primer corte de escalpelo y desviar los ojos varias veces durante la secuencia. Somos vulnerables ante los hechos perturbadores en forma de imágenes fotográficas como no lo somos ante los hechos reales. Esa vulnerabilidad es parte de la característica pasividad de alguien que es espectador por segunda vez, espectador de acontecimientos ya formados, primero por los participantes y luego por el productor de imágenes. Para la operación real me hicieron fregar, ponerme una bata y luego permanecer junto a los atareados cirujanos y enfermeras desempeñando mis papeles: adulta cohibida, huésped cortés, testigo respetuosa. La operación de la película no solo impide esta participación modesta sino toda contemplación activa. En la sala de operaciones, soy yo quien cambia de foco, quien hace los primeros planos y los planos medios. En el cine, Antonioni ya ha escogido qué partes de la operación yo puedo observar; la cámara mira por mí y me obliga a mirar, y no mirar es la única opción contraria. Además, la película condensa en pocos minutos algo que dura horas, y deja solo partes interesantes presentadas de manera interesante, es decir, con el propósito de conmover o sobresaltar. Lo dramático se dramatiza

mediante el didactismo de la presentación y el montaje. En una revista pasamos la página, en una película se inicia una secuencia nueva, y el contraste es más brusco que el contraste entre hechos sucesivos en el tiempo real.

Nada podría ser más instructivo sobre el significado de la fotografía para nosotros —entre otras cosas, como método de exagerar lo real— que los ataques de la prensa china contra la película de Antonioni a principios de 1974. Son un catálogo negativo de todos los recursos de la fotografía moderna, fija y móvil.[37] Si bien para nosotros la fotografía se relaciona íntimamente con maneras discontinuas de ver (la intención es precisamente ver el todo por la parte: detalles seductores, recortes sorpresivos), en China se relaciona solo con la continuidad. No solo existen temas apropiados para la cámara, los positivos, edificantes (actividades ejemplares, gente sonriente, días luminosos) y ordenados, sino que existen modos apropiados de fotografiar, los cuales derivan de nociones sobre el orden moral del espacio que se oponen a la idea misma de visión fotográfica. Así, Antonioni fue criticado por fotografiar cosas viejas o anticuadas («buscó y filmó muros decrépitos y pizarras de noticias descartadas hace mucho tiempo»; sin prestar «atención alguna a los tractores grandes y pequeños que trabajan en los sembradíos, eligió solo un asno tirando de un rodillo de piedra»), por mostrar momentos indecorosos («tuvo el mal gusto de tomar imágenes de gente sonándose las narices y yendo a la letrina») y movimientos indisciplinados («en vez de hacer tomas de alumnos en el aula de nuestra escuela primaria fabril, rodó a los niños saliendo en tropel del aula después de una clase»). Y fue acusado de denigrar los temas apropiados por el modo de fotografiarlos: mediante el uso de «colores opacos y sórdidos» y el ocultamiento de personas en «sombras oscuras»; por el tratamiento de un mismo tema con una diversidad de tomas («a veces hay tomas a distancia, a veces primeros planos, a veces frontales, a veces por detrás»), es decir, por no mostrar las cosas desde el punto de vista de un observador único, idealmente ubicado; por el uso de ángulos altos y bajos («la cámara intencionadamente enfocó este magnífico y moderno

puente desde ángulos muy desfavorables para que apareciera torcido y destartalado»); y por no rodar suficientes planos amplios («se devanó los sesos para conseguir esos primeros planos con el propósito de distorsionar la imagen de la gente y afear su presencia espiritual»).

Además de la iconografía fotográfica de líderes reverenciados producida en masa, *kitsch* revolucionario y tesoros culturales, a menudo se ven en China fotografías privadas. Muchas personas poseen retratos de sus seres queridos, en la pared o bajo el vidrio de la cómoda o el escritorio. Muchas de estas son como las instantáneas que se hacen aquí en reuniones familiares y excursiones; pero ninguna es una fotografía indiscreta, ni siquiera del tipo que a los usuarios de cámaras menos refinadas en esta sociedad les parece normal: un bebé gateando por el suelo, alguien sorprendido en medio de un gesto. Las fotografías deportivas muestran al equipo como grupo, o solo los momentos más estilizados y gráciles del juego: por lo general, lo que se hace es reunirse frente a la cámara, luego alinearse en una fila o dos. No hay interés en fotografiar el movimiento. Esto se debe en parte, cabe suponer, a viejas convenciones de decoro en la conducta y la imaginería. Y es el gusto visual característico de quienes están en la primera etapa de la cultura de la cámara, cuando la imagen se define como algo que puede arrebatarse al dueño; así, Antonioni fue criticado por «hacer tomas a la fuerza, contra los deseos de la gente», como un «ladrón». La posesión de una cámara no concede una licencia para la intromisión, como ocurre en esta sociedad quiéralo la gente o no. (Los buenos modales de una cultura de la cámara dictaminan que se debería simular inadvertencia cuando un desconocido fotografía en un lugar público siempre y cuando el fotógrafo permanezca a una distancia discreta: o sea, se supone que no se debe estorbar al fotógrafo ni adoptar poses.) A diferencia de aquí, donde posamos donde podemos y nos resignamos cuando debemos, la acción de fotografiar en China es siempre un ritual; siempre implica un modelo que posa y, necesariamente, accede. Alguien que «deliberadamente acechaba a la gente que no estaba al tanto de su intención de fotografiarla» estaba privando a la gente y las cosas del derecho a posar para lucir

presentables.

Antonioni dedicó casi toda la secuencia de *Chung Kuo* sobre la plaza Tiananmen de Pekín, principal centro de peregrinación política del país, a los peregrinos que esperaban para fotografiarse. El interés de Antonioni en mostrar chinos celebrando ese rito elemental de documentar un viaje mediante la cámara obedece a razones evidentes: la fotografía y la acción de fotografiarse son temas contemporáneos predilectos de la cámara. Para sus críticos, el deseo de los visitantes de la plaza Tiananmen de llevarse un recuerdo fotográfico

> es un reflejo de sus profundos sentimientos revolucionarios. Pero Antonioni, con mala fe, en vez de mostrar esta realidad filmó solo las ropas, el movimiento y las expresiones de la gente: aquí, el cabello desaliñado de alguno; allá, personas atisbando con los ojos deslumbrados por el sol; en un momento, las mangas; al siguiente, los pantalones…

Los chinos se resisten al desmembramiento fotográfico de la realidad. No se usan primeros planos. Aun las postales de antigüedades y obras de arte vendidas en los museos no muestran fragmentos: el objeto siempre se fotografía directamente, centrado, uniformemente iluminado, y en su totalidad.

Los chinos nos parecen ingenuos porque no perciben la belleza de la puerta rajada y descascarillada, el pintoresquismo del desorden, el vigor del ángulo extravagante y el detalle significativo, la poesía de la espalda vuelta hacia la cámara. Nosotros tenemos una noción moderna del embellecimiento —la belleza no es inherente a nada; hay que encontrarla mediante otra manera de mirar—, así como una noción más vasta del significado, ejemplificada y poderosamente consolidada por los múltiples usos de la fotografía. Cuanto mayor sea el número de variaciones, más ricas serán las posibilidades de significación: así, hoy día se dice más con las fotografías en Occidente que en China. Al margen de cuanto haya de verdad sobre *Chung Kuo* en cuanto mercancía ideológica (y los chinos no se equivocan al tenerla por una película condescendiente), las imágenes de Antonioni simplemente significan *más* que toda imagen de sí mismos distribuida por los chinos.

Los chinos no quieren que las fotografías signifiquen demasiado o sean muy interesantes. No quieren ver el mundo desde un ángulo insólito, descubrir nuevos temas. Se supone que las fotografías exhiben lo que ya ha sido descrito. Para nosotros la fotografía es un arma de doble filo para producir clichés (la palabra francesa que significa tanto expresión trillada como negativo fotográfico) y para procurar visiones «nuevas». Para las autoridades chinas solo hay clichés, los cuales no les parecen clichés sino visiones «correctas».

En la China de hoy solo se reconocen dos realidades. Para nosotros la realidad es una irremediable e interesante pluralidad. En China, lo que se define como asunto de debate presenta «dos líneas», una correcta y una equivocada. Nuestra sociedad propone un espectro de elecciones y percepciones discontinuas. La sociedad china se estructura en torno a un observador único e ideal; y las fotografías contribuyen también al Gran Monólogo. Para nosotros hay «puntos de vista» dispersos e intercambiables; la fotografía es un polílogo. La actual ideología china define la realidad como un proceso histórico vertebrado por dualismos recurrentes con significados claramente delineados y teñidos moralmente; el pasado, en su mayor parte, se juzga simplemente malo. Para nosotros, hay procesos históricos con significados pasmosamente complejos y a veces contradictorios, y artes que extraen mucho de su valor de nuestra conciencia del tiempo en cuanto historia, como la fotografía. (Por esa razón el paso del tiempo incrementa el valor estético de las fotografías, y las cicatrices del tiempo vuelven los objetos más fascinantes en vez de menos para los fotógrafos.) Con la noción de historia certificamos nuestro interés en conocer el mayor número de cosas. El único uso de su historia que se permite a los chinos es didáctico: el interés de ellos en la historia es estrecho, moralista, deformante, carente de curiosidad. Por lo tanto, la fotografía en nuestra acepción no tiene lugar en esa sociedad.

Los límites impuestos a la fotografía en China solo reflejan el carácter de su sociedad, unificada por una ideología de conflictos categóricos e incesantes. Nuestro uso ilimitado de las imágenes fotográficas no solo refleja sino que moldea esta sociedad, una sociedad unificada por la

negación del conflicto. Nuestra misma noción del mundo —el «mundo único» del siglo XX capitalista— es como un panorama fotográfico. El mundo es «uno» no porque esté unificado sino porque una ojeada a sus diversos contenidos no revela conflicto sino una diversidad aún más pasmosa. Esta espuria unidad del mundo se efectúa mediante la traducción de sus contenidos a imágenes. Las imágenes son siempre compatibles, o pueden hacerse compatibles, aun cuando las realidades que retratan no lo sean.

La fotografía no se limita a reproducir lo real, lo recicla: un procedimiento clave de la sociedad moderna. En forma de imágenes fotográficas, las cosas y los acontecimientos son sometidos a usos nuevos, reciben nuevos significados que trascienden las distinciones entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, lo útil y lo inútil, el buen gusto y el malo. La fotografía es uno de los principales medios para producir esa cualidad que borra dichas distinciones cuando se la adjudica a las cosas y situaciones: «Lo interesante». Algo se vuelve interesante cuando puede considerarse parecido, o análogo, a otra cosa. Hay un arte y hay modas en la mirada para que las cosas nos parezcan interesantes; y para abastecer este arte, estas modas, hay un reciclaje constante de los artefactos y gustos del pasado. Los clichés, reciclados, se transforman en metaclichés. El reciclaje fotográfico transforma objetos únicos en clichés, y clichés en artefactos singulares y vívidos. Las imágenes de las cosas reales están mezcladas con imágenes de imágenes. Los chinos restringen los usos de la fotografía para que no haya capas o estratos de imágenes y todas las imágenes se refuercen y reiteren recíprocamente.[38] Nosotros hacemos de la fotografía un medio por el cual, precisamente, todo puede decirse y cualquier propósito favorecerse. Lo que es discontinuo en la realidad se une con las imágenes. En forma de fotografía, la explosión de una bomba atómica puede utilizarse para publicitar una caja de seguridad.

Para nosotros, la diferencia entre el fotógrafo como mirada individual y el fotógrafo como cronista objetivo parece fundamental, y a menudo

esa diferencia se considera erróneamente la frontera entre la fotografía en cuanto arte y la fotografía en cuanto documento. Pero ambas son extensiones lógicas de lo que significa la fotografía: la anotación, en potencia, de cuanto hay en el mundo, desde todos los ángulos posibles. Nadar, el mismo que hizo los retratos de celebridades más acreditados de su época y realizó las primeras fotoentrevistas, fue también el primer fotógrafo que tomó vistas aéreas; y cuando sometió a París a «la operación daguerriana» desde un globo, en 1855, de inmediato comprendió las futuras ventajas de la fotografía para los belicosos.

Dos actitudes subyacen a esta suposición de que cualquier cosa en el mundo es material para la cámara. Para una, hay belleza o cuando menos interés en todo, si se ve con un ojo suficientemente perspicaz. (Y la estetización de la realidad que hace accesible todo, cualquier cosa, a la cámara es también lo que permite identificar cualquier fotografía, aun la más obviamente práctica, como arte.) La otra trata todo como objeto de un uso presente o futuro, como materia de cálculos, decisiones y predicciones. Para una actitud, no hay nada que no debiera ser *visto;* para la otra, no hay nada que no debiera ser *registrado.* Las cámaras implantan una mirada estética de la realidad por ser juguetes mecánicos que extienden a todos la posibilidad de pronunciar juicios desinteresados sobre la importancia, el interés, la belleza. («Eso da para una buena foto».) Las cámaras implantan la mirada instrumental de la realidad al acopiar información que nos permite reacciones más atinadas y rápidas a lo que ocurre. Desde luego, la reacción puede ser represiva o benévola: las fotografías de reconocimiento militar contribuyen a extinguir vidas, los rayos X a salvarlas.

Estas dos actitudes, la estética y la instrumental, parecen suscitar sentimientos contradictorios y aun incompatibles respecto de la gente y las situaciones, y esa es la actitud contradictoria y absolutamente característica que se espera que compartan y toleren los integrantes de una sociedad que divorcia lo público de lo privado. Y acaso no hay actividad que nos prepare tan bien para tolerar esas actitudes contradictorias como la fotografía, que se presta tan brillantemente a

ambas. Por una parte, las cámaras arman la visión para ponerla al servicio del poder: el Estado, la industria, la ciencia. Por la otra, las cámaras vuelven expresiva la visión en ese espacio mítico conocido como vida privada. En China, donde la política y el moralismo no dejan espacio libre para expresiones de sensibilidad estética, solo algunas cosas pueden fotografiarse y solo de algunas maneras. Para nosotros, a medida que nos distanciamos cada vez más de la política, hay más espacio libre para rellenarlo con tantos ejercicios de sensibilidad como permitan las cámaras. Uno de los efectos de la tecnología fotográfica más reciente (vídeo, películas instantáneas) ha sido volcar aún más los usos privados de la cámara en actividades narcisistas, es decir, en la propia vigilancia. Pero los usos de retroalimentación mediante imágenes hoy en boga en el dormitorio, la sesión de terapia, y la conferencia de fin de semana parecen tener mucho menos impulso que el potencial del vídeo como instrumento de vigilancia en lugares públicos. Cabe presumir que los chinos llegarán con el tiempo a los mismos usos instrumentales de la fotografía que nosotros, salvo, quizá, en este último caso. Nuestra inclinación a tratar el carácter como equivalente de la conducta hace que sea más aceptable una extensa instalación pública de la mirada mecánica exterior que posibilitan las cámaras. Las normas del orden en China, mucho más represivas, no requieren solo la supervisión de la conducta sino la mudanza del corazón; allí la vigilancia está interiorizada en un grado sin precedentes, lo cual indica que en esa sociedad la cámara tiene un futuro más limitado como medio de vigilancia.

China ofrece el modelo de un género de dictadura cuya idea maestra es «lo bueno», en la cual se imponen los límites más severos a todos los modos de expresión, entre ellos las imágenes. El futuro puede ofrecer otro género de dictadura cuya idea rectora sea «lo interesante», en la cual proliferarán imágenes de todas clases, estereotipadas y excéntricas. Algo así se sugiere en *Invitado a una decapitación* de Nabokov. Su retrato de un Estado totalitario modélico contiene un solo arte, omnipresente: la fotografía, y el fotógrafo amigable que merodea por la celda del protagonista condenado resulta, al final de la novela, ser el

verdugo. Y no parece haber manera (salvo por el sometimiento a una inmensa amnesia histórica, como en China) de limitar la proliferación de imágenes fotográficas. La única cuestión es si la función del mundo de las imágenes creada por las cámaras podría ser diferente de la actual. La función actual es muy clara, si se considera en qué contextos se ven las imágenes fotográficas, qué dependencias crean, qué antagonismos pacifican, es decir, qué instituciones apoyan, a qué necesidades sirven en verdad.

Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en las imágenes. Necesita procurar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las heridas de clase, raza y sexo. Y necesita acopiar cantidades ilimitadas de información para poder explotar mejor los recursos naturales, incrementar la productividad, mantener el orden, librar la guerra, dar trabajo a los burócratas. Las capacidades duales de la cámara, para subjetivizar la realidad y para objetivarla, sirven inmejorablemente a estas necesidades y las fortalecen. Las cámaras definen la realidad de dos maneras esenciales para el funcionamiento de una sociedad industrial avanzada: como espectáculo (para las masas) y como objeto de vigilancia (para los gobernantes). La producción de imágenes también suministra una ideología dominante. El cambio social es reemplazado por cambios en las imágenes. La libertad para consumir una pluralidad de imágenes y mercancías se equipara con la libertad misma. La reducción de las opciones políticas libres al consumo económico libre requiere de la ilimitada producción y consumo de imágenes.

La razón última de la necesidad de fotografiarlo todo reside en la lógica misma del consumo. Consumir implica quemar, agotar; y, por lo tanto, la necesidad de reabastecimiento. A medida que hacemos imágenes y las consumimos, necesitamos aún más imágenes; y más todavía. Pero las imágenes no son un tesoro por el cual se necesite saquear el mundo; son precisamente lo que está a mano dondequiera que se pose la mirada. La posesión de una cámara puede inspirar algo semejante a la

lujuria. Y como todas las variantes creíbles de la lujuria, nunca se puede satisfacer: primero, porque las posibilidades de la fotografía son infinitas, y segundo, porque el proyecto termina por devorarse a sí mismo. Las tentativas de los fotógrafos de animar la sensación de una realidad mermada contribuyen a su merma. Nuestra opresiva percepción de la transitoriedad de todo es más aguda desde que las cámaras nos dieron los medios para «fijar» el momento fugitivo. Consumimos imágenes a un ritmo aún más acelerado y, así como Balzac sospechaba que las cámaras consumían capas del cuerpo, las imágenes consumen la realidad. Las cámaras son el antídoto y la enfermedad, un medio de apropiarse de la realidad y un medio de volverla obsoleta.

En efecto, los poderes de la fotografía han desplatonizado nuestra comprensión de la realidad, haciendo que cada vez sea menos factible reflexionar sobre nuestra experiencia siguiendo la distinción entre imágenes y cosas, entre copias y originales. Homologar las imágenes con sombras —copresencias transitorias, mínimamente informativas, inmateriales, impotentes, de las cosas reales que las proyectan— convenía a la actitud despectiva de Platón ante las imágenes. Pero la fuerza de las imágenes fotográficas proviene de que son realidades materiales por derecho propio, depósitos ricamente informativos flotando en la estela de lo que las emitió, medios poderosos para poner en jaque la realidad, para transformarla en una sombra. Las imágenes son más reales de lo que cualquiera pudo haber imaginado. Y como son un recurso ilimitado que jamás se agotará con el despilfarro consumista, hay razones de más para aplicar el remedio conservacionista. Si acaso hay un modo mejor de incluir el mundo de las imágenes en el mundo real, se requerirá de una ecología no solo de las cosas reales sino también de las imágenes.

ALGUNOS MAPPLETHORPES

Aunque la razón me dice que la cámara no apunta a mi cabeza como el cañón de un fusil, cada vez que poso para un retrato fotográfico siento aprensión. No se trata del conocido temor, manifestado por muchas culturas, al robo del alma o de un aspecto de la personalidad. No imagino que el fotógrafo, para así introducir la imagen-réplica en el mundo, me robe algo. Pero advierto que la experiencia que ordinariamente tengo de mí misma se ha trastocado.

Por lo general me siento coextensión de mi cuerpo, sobre todo del puesto de mando de mi cabeza, cuya orientación hacia el mundo (es decir, la frontalidad) —y su articulación— es mi rostro, en la cual hay ojos que miran el mundo y su interior; y es mi fantasía, y mi privilegio, tal vez mi deformación profesional, sentir que el mundo espera mi mirada. Cuando me fotografían, esta habitual relación de conciencia con el mundo, extrovertida y ferviente, se traba. Me rindo a otro puesto de mando de la conciencia, que se «encara» conmigo, si es que estoy dispuesta a cooperar con el fotógrafo (y, por lo general, un retrato fotográfico es algo que precisa de la cooperación del modelo). Oculta, atracada, sometida, mi conciencia ha abdicado de su función normal, que es suministrarme amplitud, darme movilidad. No me siento amenazada. Pero sí me siento desarmada, mi conciencia reducida a un avergonzado nudo de timideces que intentan recobrar la compostura. Inmovilizada ante el examen de la cámara, siento el peso de mi máscara facial, el abultamiento y la carnosidad de mis labios, la anchura de mis orificios nasales, el desorden de mi cabello. Siento como si estuviera *detrás* de mi cara, mirando afuera por las ventanas de mis ojos, como el prisionero de la máscara de hierro en la novela de Dumas.

Mientras me fotografían, con lo cual quiero decir mientras poso para

una fotografía (en una sesión de varias horas por lo general, en la que se toman muchas fotografías), me siento paralizada, atrapada. En respuesta a una mirada deseante puedo devolver la mirada, deseosa. La acción de mirar puede, idealmente debería, ser recíproca. Pero a la mirada del fotógrafo no puedo responder con algo equivalente, a menos que optara por una fotografía de mi cabeza detrás de mi propia cámara. La mirada del fotógrafo es el acto de mirar en estado puro; mientras me mira, desea aquello que yo no soy, mi imagen.

(Por supuesto, el fotógrafo puede en efecto desear al modelo. Es obvio que muchas fotografías de Mapplethorpe registran objetos de su deseo. Los modelos pueden parecer dignos de una fotografía porque el fotógrafo siente lujuria, o atracción romántica, o admiración; cualquiera entre una inmensidad de sentimientos positivos. Pero en cuanto se hace la fotografía, la mirada puesta sobre el modelo es ciega, genérica: una mirada que solo distingue la forma. En ese momento no se puede responder a ella del mismo modo).

Yo me convierto en lo observado. Dócil, con avidez, sigo las instrucciones del fotógrafo, si es que él o ella quiere dar alguna, para ver cómo puedo «parecer» más atractiva. Pues aunque yo sea una *visionadora* profesional, soy un objeto de visión incorregiblemente novata. Eterna virgen fotográfica, cada vez que me fotografían siento la misma perplejidad. Olvido cómo maquillarme, qué color de blusa es más fotogénico, qué perfil de mi cara es el «buen» perfil. Mi barbilla está demasiado baja. Demasiado alta. No sé qué hacer con las manos.

Ya que he estado hojeando la historia de la fotografía durante decenios, he sido fotografiada por profesionales en incontables ocasiones y dediqué cinco años a escribir seis ensayos sobre las implicaciones estéticas y morales de las imágenes fotográficas, este desconcierto con el que me enfrento a la cámara apenas puede ser atribuido a la inexperiencia o a la falta de reflexión. Una obstinación más profunda opera en mí: la absoluta negativa a aceptar el hecho de que no solo veo sino que soy vista, me veo bien (o mal), me veo «como».

Nunca he sido fotografiada sin sentir aprensión, por lo que nunca he

examinado el resultado de una sesión fotográfica profesional sin sentir embarazo. ¿Es que soy demasiado observadora como para sentirme cómoda siendo observada? ¿Es una preocupación puritana el hecho de aparentar, de posar? ¿Se trata de mi narcisismo moral, el cual ha erigido un tabú contra cualquier narcisismo común al que podría ser proclive? Acaso se trate de todo ello. Pero lo que siento sobre todo es consternación. Si bien el noventa por ciento de mi conciencia supone que estoy en el mundo, que yo soy yo, un diez por ciento considera que soy invisible. Esta parte siempre se consterna cada vez que veo una fotografía mía. (Sobre todo una fotografía en la que aparezco atractiva.)

La fotografía deviene una especie de censura a la fatuidad de la conciencia. Ah. Así que allí estoy «yo».

Contemplo mi propia fotografía de manera distinta a la de otros retratos en *Certain People* de Mapplethorpe. No puedo mirar mi propia fotografía con nostalgia, no puedo fantasear nada sobre la persona que está en *esa* fotografía. La erótica de la fotografía, que identifica sujeto y apariencia, queda suspendida. Lo que siento es la diferencia entre la imagen y yo. La expresión que aparece en la fotografía de Mapplethorpe no es en realidad «mi» aspecto. Es un aspecto inventado para la cámara: un frágil acuerdo entre el intento de cooperar con un fotógrafo al que admiro profundamente (y que además es un amigo) y el intento de preservar mi propia dignidad, la cual está ligada a mi ansiedad. (Cuando miro mi retrato leo en él obstinación, vanidad frustrada, pánico, vulnerabilidad.) Dudo que alguna vez yo haya tenido la precisa apariencia de la fotografía de Mapplethorpe, o que la tendré la próxima vez que él me fotografíe.

Aunque reconozco en este retrato otro reflejo del modo en que me siento mientras me fotografían, la imagen de Mapplethorpe parece diferente de cualquier otra que me hayan hecho. Yo cooperé lo más que pude, y él vio algo que nadie había visto. Ser fotografiada por Mapplethorpe fue distinto de ser fotografiada por cualquier otro. Él apacigua de un modo distinto, anima de un modo distinto, es tolerante de un modo distinto…

Hacer fotografías expresa un impulso compendioso, y el libro de Mapplethorpe no es una excepción. La mezcla de modelos, los desconocidos y las celebridades, los solemnes y los lascivos, ilustra un característico espectro de intereses fotográficos. Nada humano me es ajeno, dice el fotógrafo. Al incluir un autorretrato erótico, Mapplethorpe rechaza la postura típica del fotógrafo, según la cual, desde una distancia olímpica, confiere realidad al mundo pero rehúsa ser él mismo un modelo.

Casi toda la fotografía se presenta con una pretensión cognitiva implícita: que transmite una verdad acerca del modelo, una verdad que no podría ser conocida si no se hubiese captado en una fotografía. En suma, que la fotografía es un modo de conocimiento. Así, algunos fotógrafos han afirmado que fotografían mejor a aquellos que no conocen, otros, que sus mejores fotografías son de modelos que conocen bien. Todas estas pretensiones, aunque contradictorias, quieren ejercer poder sobre el modelo.

Las de Mapplethorpe son más modestas. No busca el momento decisivo. Sus fotografías no quieren ser reveladoras. No tiende una relación depredadora con sus modelos. No es un *voyeur*. No intenta captar a la gente desprevenida. Las reglas del juego de la fotografía, tal y como Mapplethorpe lo practica, son que el modelo debe cooperar: debe ser iluminado. En la elocuencia y la sutileza del corte, en la transposición de las texturas de los vestidos y de la piel, y las variaciones con el color negro, sus fotografías proclaman con claridad su relación con un impulso artístico, más que documental. El propio fotógrafo posiblemente preferiría decir que son un registro de su propia avidez.

Mapplethorpe quiere fotografiarlo todo; es decir, todo aquello susceptible de posar. (Por amplios que sean sus temas, nunca podría convertirse en un fotógrafo de guerra o en un fotógrafo de sucesos.) Lo que busca, que podría llamarse Forma, es el *quid* o la esencia de algo. No la verdad de algo, sino su versión más convincente.

Una vez le pregunté a Mapplethorpe qué hace consigo mismo cuando posa ante la cámara, y me respondió que intenta encontrar esa parte

propia que está segura de sí misma.

Su respuesta propone un significado doble para el título que ha escogido para su libro. Es «cierta» en el sentido de alguna y no otra, y «cierta» en el sentido de segura de sí misma, certera, clara. *Certain people* muestra, en su mayor parte, gente descubierta, persuadida o plasmada en su seguridad propia. Es lo que seduce, es lo que se descubre en estos comunicados de las observaciones y los encuentros de un gran fotógrafo.

UNA FOTOGRAFÍA NO ES UNA OPINIÓN… ¿O SÍ?

Acometer la composición de un libro de fotografías de gente que nada tiene en común salvo su condición de mujeres (y que viven en Estados Unidos a finales del siglo XX), todas completamente vestidas —bueno, casi todas—, por lo que no se trata de la *otra* clase de libro solo ilustrado con mujeres…

Comenzar con la imperiosa noción del interés propio del tema, sobre todo en vista de los cambios sin precedentes en la conciencia de muchas mujeres en los últimos decenios, y la determinación a permanecer receptiva al capricho y a la ocasión…

Probar, explorar, revisar, seleccionar, ordenar sin la pretensión de haber llevado a la página una miscelánea representativa…

A pesar de ello, un amplio conjunto de imágenes de un tema único, nominal, será inevitablemente considerado en *algún* sentido representativo. Tanto más con este tema, con este libro, una antología de destinos e imposibilidades y nuevas posibilidades; un libro que incita las reacciones benévolas exhibidas ante la representación de una minoría (pues eso son las mujeres, según todo criterio salvo el numérico), y que presenta muchos retratos de aquellas que hacen honor a su sexo. Semejante libro ha de considerarse instructivo, incluso si nos dice lo que ya creemos saber sobre la superación de los perennes impedimentos y prejuicios y desventajas culturales, sobre la conquista de nuevas zonas de realización. Por supuesto, semejante libro sería falaz si no presentara asimismo las malas noticias: la autoridad continuada de los estereotipos degradantes, la violencia continuada (la violencia doméstica es la causa principal de las lesiones femeninas en Estados Unidos). Toda descripción a gran escala de las mujeres está inscrita en la continua historia del modo como se las presenta, y del modo como se las induce a pensar en sí mismas. Un libro de fotografías

de mujeres debe, sea o no su pretensión, suscitar la cuestión de las mujeres; no existe una equivalente «cuestión de los hombres». Los hombres, a diferencia de las mujeres, no son una obra en cierne.

Cada una de estas fotografías debe ser autónoma. Pero el conjunto dice: Así son las mujeres en la actualidad: tan diferentes, diversas, heroicas, desamparadas, convencionales, no convencionales como *estas*. Nadie que examine el libro dejará de advertir la confirmación de los estereotipos definitorios de las mujeres y el desafío a esos mismos estereotipos. Sean reconocidas o desconocidas, cada una de las casi ciento setenta mujeres de este álbum será vista (sobre todo por otras mujeres) como un modelo: modelos de belleza, modelos de amor propio, modelos de fortaleza, modelos de transgresión, modelos de sacrificio, modelos de falsa conciencia, modelos de feliz envejecimiento.

Ningún libro de fotografías de hombres sería interrogado de la misma manera.

Pero por otra parte un libro de fotografías de hombres no sería emprendido con el mismo ánimo. ¿Cómo podría haber interés alguno en reivindicar que un hombre puede ser un agente de bolsa o un granjero o un astronauta o un minero? Un libro de fotografías de hombres con ocupaciones diversas, solo hombres (sin epígrafe adicional alguno), probablemente sería un libro sobre su belleza, hombres como objeto de la imaginación lujuriosa de las mujeres y de otros hombres.

No obstante, cuando se ve a los hombres como objetos sexuales, esa no es su identidad fundamental. Las tradiciones que tienen a los hombres, al menos en potencia, por creadores y comisarios de su propio destino y a las mujeres por objeto de las emociones y fantasías masculinas (lujuria, ternura, miedo, condescendencia, escarnio, dependencia), que tienen a un hombre individual por ejemplo de la humanidad y a una mujer individual por ejemplo de las mujeres, aún permanecen casi intactas, arraigadas profundamente en la lengua, la narrativa, el orden entre los grupos y las costumbres familiares. En ningún idioma el pronombre «ella» se extiende a los seres humanos de ambos sexos. Se les da un peso distinto, física y culturalmente, a las

mujeres y los hombres, con diferentes contornos de identidad, presuntamente favorecedores para los nacidos varones.

Hago esto, tolero esto, quiero esto… porque soy una mujer. Hago aquello, tolero aquello, quiero aquello… a pesar de que soy una mujer. A causa de la preceptiva inferioridad de las mujeres, su condición de minoría cultural, el debate sobre lo que las mujeres son, pueden ser, deberían querer ser aún continúa. Freud se formuló supuestamente la célebre pregunta: «Dios santo, ¿qué quieren las mujeres?». Imagínese un mundo en el que parezca normal interrogarse: «Dios santo, ¿qué quieren los hombres?». Pero ¿quién puede imaginar un mundo semejante?

Nadie cree que la Gran Dualidad es simétrica; ni siquiera en Estados Unidos, que los viajeros extranjeros desde el siglo XIX destacaron como paraíso para las mujeres con ínfulas. Lo femenino y lo masculino son una polaridad inclinada. La igualdad de derechos de los hombres nunca ha merecido una manifestación o una huelga de hambre. En ningún país los hombres son menores de edad jurídica, como lo fueron las mujeres hasta bien entrado el siglo XX en muchos países europeos, y todavía lo son en muchos musulmanes, de Marruecos a Afganistán. Ningún país otorgó el derecho al voto a las mujeres antes que a los hombres. Nadie pensó nunca en los hombres como el segundo sexo.

Y sin embargo, y sin embargo: hay algo nuevo en el mundo, comenzando con la revocación de los inveterados grilletes jurídicos respecto del sufragio, el divorcio, los derechos de propiedad. Parece casi inconcebible en la actualidad que la concesión del derecho al voto de las mujeres ocurriera hace tan poco tiempo; que, por ejemplo, las mujeres en Francia e Italia debieran esperar hasta 1945 y 1946 para poder votar. Cambios formidables se han gestado en la conciencia de las mujeres, lo cual ha transformado la vida interior de todos: la salida de las mujeres de los mundos femeninos al mundo en general, la irrupción de las ambiciones femeninas. Se las había instruido para que reprimieran la ambición en sí mismas y ambición es lo que se exalta en

un libro de fotografías que hace énfasis en la diversidad actual de la vida de las mujeres.

Semejante libro, por mucho que atienda a la actividad de las mujeres, también se ocupa de su atractivo.

Nadie hojea un libro de fotografías de mujeres sin advertir si son o no son atractivas.

Ser femenina, según una definición admitida comúnmente, *es* ser atractiva, o empeñarse todo lo posible en ser atractiva, en atraer. (Como ser masculino es ser fuerte.) Si bien es del todo posible contravenir este imperativo, no es posible que mujer alguna no lo advierta. Así como suele creerse que un hombre es débil si le importa demasiado su aspecto, es una falta moral que a una mujer no le importe lo suficiente. Se juzga a las mujeres por su aspecto de un modo que no pasa con los hombres, y se las castiga por los cambios que acarrea el envejecimiento. Los ideales del aspecto, como la juventud y la esbeltez, son en buena medida creados e impuestos en la actualidad por las imágenes fotográficas. Y, por supuesto, uno de los intereses primordiales al poseer fotografías de bellezas reconocidas con objeto de mirarlas a lo largo de los años es justamente apreciar lo bien o mal que sortean la vergüenza del envejecimiento.

En las sociedades consumistas avanzadas, se dice, estos valores «narcisistas» son asimismo preocupación creciente entre los hombres. Pero la toma de iniciativa masculina nunca cede su potestad al acicalamiento masculino. En efecto, la vanagloria del propio aspecto es un antiguo placer del guerrero, una expresión de poder, un instrumento de dominio. La ansiedad a causa del atractivo personal nunca podría pensarse como definición de un hombre: un hombre es, antes que nada, visto. Las mujeres son miradas.

Damos por sentado un mundo insaciablemente ávido de imágenes, en el que la gente, mujeres y hombres, están deseosos de entregarse a la cámara. Pero merece la pena recordar que hay muchas regiones del mundo en que a las mujeres se les prohíbe ser fotografiadas. En unos cuantos países, donde los hombres han sido movilizados para librar una auténtica guerra contra las mujeres, las mujeres casi no *aparecen* en

absoluto. Los derechos imperiales de la cámara —mirar fijamente, registrar, exhibir a cualquier persona o cosa— son una característica ejemplar de la vida moderna, como la emancipación de las mujeres. Y justo cuando la concesión de cada vez mayores derechos y posibilidades de elección para las mujeres mide el grado de adopción de la modernidad en la sociedad, la revuelta contra la modernidad inicia un embate para rescindir los magros logros de participación igualitaria conquistados por las mujeres, mujeres educadas, casi siempre urbanas, en los decenios precedentes. En muchos países que se debaten contra los intentos fracasados o desacreditados de modernización, hay cada vez más mujeres *cubiertas*.

La tradicional unidad de un libro de fotografías de mujeres es una suerte de ideal de la esencia femenina: mujeres que lucen alegremente sus encantos sexuales, mujeres que se velan tras una mirada enternecedora o remilgada.

Los retratos de mujeres exhibían su belleza; los de hombres, su «carácter». La belleza (terreno de las mujeres) era tersa; el carácter (terreno de los hombres) era duro. Lo femenino era complaciente, plácido o quejumbroso; lo masculino era enérgico, penetrante. Los hombres no parecían nostálgicos. Las mujeres, idealmente, no parecían enérgicas.

Cuando a comienzos del decenio de 1860 una mujer inglesa de mediana edad, bien relacionada, exuberante, llamada Julia Margaret Cameron adoptó la cámara como vocación, invariablemente fotografiaba a los hombres de manera distinta que a las mujeres. Los hombres, entre ellos los poetas, eruditos y científicos más eminentes de la era victoriana, posaban para sus retratos. Las mujeres —la mujer, hija, hermana, sobrina de alguien— servían de modelos para los «temas extravagantes» (la frase es de Cameron). Las mujeres estaban habituadas a personificar los ideales de la feminidad extraídos de la literatura o la mitología: la vulnerabilidad y patetismo de Ofelia; la ternura de la Madona con el Niño. Casi todas las modelos eran

parientes o amigas; o su doncella, que, convenientemente vestida de nuevo, encarnaba diversos iconos exaltados de la feminidad. Solo Julia Jackson, la sobrina de Cameron (y futura madre de la futura Virginia Woolf), en homenaje a su excepcional belleza, nunca posó como nadie salvo como ella misma.

Lo que habilitaba como modelos a las mujeres era precisamente su belleza, como la fama y el éxito habilitaban a los hombres. La belleza de las mujeres las volvía sujetos ideales. (Notablemente, no había papel alguno para la belleza pintoresca o exótica, así que cuando Cameron y su marido se mudaron a Ceilán, hizo muy pocas imágenes.) En efecto, Cameron definió la fotografía como la búsqueda de la belleza. Y búsqueda fue: «¿Por qué no viene la señora Smith a ser fotografiada? —escribió a una amiga sobre una dama de Londres a la que no conocía en persona—. Me dicen que es Hermosa. Invítala a que venga y se convertirá en Inmortal».

Imagínese un libro de imágenes de mujeres en el que ninguna pudiera ser considerada hermosa. ¿No parecería que el fotógrafo ha cometido una suerte de error? ¿Tendría mala voluntad? ¿Misoginia? ¿Estaría privándonos de algo que todos tienen derecho a ver? Nadie diría cosas equivalentes de un libro de retratos de hombres.

Siempre ha habido diversos géneros de belleza: la belleza imperial, la belleza voluptuosa, la belleza que denotaba los rasgos de carácter que capacitaban a la mujer para los confines de la domesticidad refinada: la docilidad, la flexibilidad, la serenidad. La belleza no era solo el encanto de los rasgos y la expresión, un ideal estético. También comunicaba al ojo las virtudes tenidas por esenciales en la mujer.

Para una mujer ser inteligente no era esencial, ni siquiera especialmente pertinente. Era de hecho considerado una invalidez, la cual con toda probabilidad estaba inscrita en su aspecto. Ese es el destino del personaje principal de *La dama de blanco,* la bien trabada

novela, apasionantemente ingeniosa, de Wilkie Collins, publicada en 1860, justo antes de que Cameron comenzara a hacer sus retratos. Así es como presenta a la mujer, al principio del libro, la voz de su joven héroe:

> Mis miradas se dirigieron de la mesa a una de aquellas ventanas, a la que se había asomado una dama que, en ese momento, me volvía la espalda. Me admiró la rara belleza de su silueta, y la gracia natural de su actitud. Era alta, pero no en demasía; esbelta y de admirables proporciones. Su cabeza, bien dispuesta sobre los hombros, tenía una cierta elegancia que no excluía de ella la firmeza. Su cintura era sencillamente perfecta, incluso para el hombre amante de la estética más exigente, pues ocupaba exactamente su lugar. Era de correctas proporciones y no parecía deformada por el corsé. La dama no advirtió mi entrada en el comedor, y durante algunos minutos pude recrear mi vista en la contemplación de tantas maravillas, hasta el momento en que moví una silla con objeto de distraer su atención. Rápida, se volvió hacia mí. La elegancia fácil de todos sus movimientos y de sus pasos, al dirigirse a mi encuentro desde el lugar en que se encontraba, acentuaron mi impaciencia por ver de cerca su rostro. Había pensado antes, mientras estaba asomada a la ventana, que debía de ser morena. Ahora, al andar, pensé que sería joven. Pero al acercarse no pude por menos de exclamar interiormente, y no sin gran sorpresa mía, que era una mujer muy fea.

Deleitado en el descaro y los placeres de la mirada evaluadora masculina, el narrador ha advertido que, vista de espaldas y en un plano amplio, la dama satisface todos los criterios de lo apetecible femenino. De ahí su profunda sorpresa, cuando se vuelve y se dirige hacia él, ante su rostro «feo» (no se permite que sea solo poco agraciado o deslucido), lo cual, explica, es una suerte de paradoja:

> Todos los errores de la naturaleza se señalaban en aquella mujer, sin que pudiera comprender cómo. Nunca, y de una forma tan rotunda, quedó desmentida la promesa de belleza que había trascendido de su figura como por aquella fisonomía. Su cutis era casi bronceado; la sombra de su labio superior podía calificarse casi de bigote; la boca era firme y demasiado grande, excesivamente varonil; tenía los ojos pardos y penetrantes, y en ellos se adivinaba una viva resolución; sus abundantes cabellos, de un tono negro azulado, crecían demasiado cerca de los ojos; su expresión, animada, inteligente

> y franca, estaba completamente falta de modestia y de dulzura, que constituyen el patrimonio del sexo débil, condiciones sin las cuales la más hermosa mujer no puede serlo, en realidad, nunca.

Marian Halcombe resultará ser el personaje más admirable de la novela de Collins, dotada con todas las virtudes salvo la capacidad de inspirar deseo. Impulsada solo por sentimientos generosos y nobles, exhibe un temperamento casi angélico, es decir, arquetípicamente femenino; salvo por el problemático asunto de su inusitada inteligencia, su franqueza, su falta de «dulzura». El cuerpo de Marian Halcombe, tan idealmente femenino que se juzga ya maduro para la apropiación por parte de un presunto artista varón, transmite «modestas gracias activas». Su cabeza, su rostro, denota algo más concentrado, exigente; poco femenino. El cuerpo emite un mensaje, el rostro, otro. Y el rostro es triunfo sobre el cuerpo; al igual que la inteligencia, en detrimento del atractivo sexual femenino, es triunfo sobre la belleza. El narrador concluye:

> El espectáculo de ese rostro sobre unos hombros que cualquier escultor hubiera tenido a orgullo modelar, el admirar las numerosas perfecciones de aquella figura excepcional, y encontrarse luego con una fisonomía de facciones completamente masculinas, producía un extraño malestar, muy parecido al que se experimenta durante las pesadillas, cuando en ellas observamos contradicciones y anomalías que nos molestan vivamente y que por ningún medio podemos evitar.

El narrador de Collins está tocando una fractura entre los sexos, lo cual suscita, como de costumbre, ansiedades y sensaciones de incomodidad. La contradicción en el orden de los estereotipos sexuales podrá parecer de ensueño para un habitante adaptado a una época en la que la acción, la iniciativa, la creatividad artística y la innovación intelectual se entienden como órdenes masculinos, fraternales. Durante mucho tiempo la belleza de una mujer pareció incompatible, o al menos no hacía juego, con la inteligencia y la seguridad en sí misma. (Un novelista muy superior, Henry James, en el prólogo a *Retrato de una dama*, se refiere al desafío de llenar el «frágil recipiente» de una

protagonista femenina con toda la riqueza de una conciencia independiente.) Sin duda a ningún novelista actual le parecería inverosímil dotar de belleza a una mujer cerebral y con confianza en sí misma. Pero en la vida real, todavía es común el resentimiento contra la mujer que posee belleza así como brillo intelectual —nadie afirmaría nunca que hubiera algo extraño o intimidatorio o «injusto» en un hombre que tuviera tanta suerte—, como si la belleza, que posibilita al máximo el encanto femenino, debiera por derecho excluir otra clase de excelencias.

En una mujer la belleza es algo absoluto. Es lo que sustituye, en una mujer, al carácter. También es, por supuesto, una representación; algo querido, planeado, obtenido. Al mirar un viejo álbum fotográfico familiar, el escritor francés nacido en Rusia, Andrei Makine, recuerda un truco que solía obtener el singular brillo de belleza que veía en algunos de los rostros de las mujeres:

> Estas mujeres sabían que para parecer hermosas, lo que debían hacer unos segundos antes de que las cegara el destello era articular las siguientes sílabas misteriosas en francés, de las que pocos sabían el significado: «Pe-tite-pomme». Como por arte de magia, la boca, en lugar de extendida en una falsa dicha o contraída en una mueca ansiosa, formaba un círculo grácil… Las cejas se arqueaban ligeramente, el óvalo de sus mejillas se alargaba. Repetías «petite pomme» y la sombra de una dulzura distante y ensoñada velaba tu rostro, refinaba tus facciones…

Una mujer fotografiada aspiraba a un aspecto uniformado que denotaba un refinamiento ideal de rasgos «femeninos», transmitido *por medio* de la belleza; y la belleza se entendía como distanciamiento de lo corriente. En la fotografía proyectaba algo enigmático, de ensueño, inaccesible. En la actualidad la idiosincrasia y la franqueza en la expresión son lo que despiertan el interés de un retrato fotográfico. Y el refinamiento está demodé y parece pretencioso o fingido.

La belleza —fotografiada en la tradición predominante que

prevaleció hasta hace poco— borraba la sexualidad de las mujeres. E incluso en las fotografías de erotismo manifiesto, el cuerpo podría estar contando una historia y el rostro, otra: una mujer desnuda que yace en una postura afanosamente indecente, con brazos y piernas extendidos o que ofrece su trasero, con el rostro vuelto hacia el observador con la expresión insulsamente afable del retrato fotográfico respetable. Los nuevos modos de fotografiar a las mujeres disimulan menos su sexualidad, y así como la exposición de las carnes femeninas antaño prohibidas o las poses carnales aún son un tema difícil, así las respuestas inveteradas que reafirman las condescendencias masculinas hacia las mujeres bajo la guisa de la apreciación libidinosa. La lascivia de las mujeres siempre se ha reprimido o se les ha echado en cara.

La identificación de las mujeres con la belleza era una manera de inmovilizarlas. En tanto que el carácter evoluciona, revela, la belleza es estática, una máscara, un imán para la proyección. En la legendaria toma última de *La reina Cristina de Suecia*, la reina —Greta Garbo—, que ha abdicado al trono de Suecia, renunciado a las prerrogativas masculinizantes del monarca a cambio de la modesta felicidad femenina, abordado el buque en el que iba a reunirse con su amante extranjero a fin de marcharse con él al exilio, para descubrirlo herido de muerte a manos de un rechazado y vengativo pretendiente de la Corte, y está de pie en la proa del buque de cara al viento, se erige en monumento a la congoja. Mientras se preparaba la iluminación de la toma, Garbo preguntó al director, Rouben Mamoulian, qué debía pensar durante el rodaje. Nada, respondió célebremente. No pienses en nada. Con la mente en blanco. Sus instrucciones produjeron una de las imágenes más intensamente emotivas de la historia del cine: a medida que la cámara se acerca y mantiene un primer plano prolongado, el espectador no puede menos que interpretar una creciente desesperanza en ese rostro incomparablemente hermoso, sin una lágrima, ausente. El rostro como máscara sobre la cual se puede proyectar lo que se desee es la consumada perfección de la mujer como objeto de la mirada.

La identificación de la belleza como condición ideal de una mujer es, si acaso, más poderosa que nunca, aunque el sistema actual de la

fotografía y la moda, harto complejo, promueve normas de belleza mucho menos provincianas, más diversas, y favorece maneras más descaradas que recatadas de comparecencia ante la cámara. La mirada baja, elemento esencial de la presentación de las mujeres ante la cámara, debe tener un toque hosco si no ha de parecer insípida. Las ideas de la belleza son menos inmovilizantes en la actualidad. Pero la belleza misma es el ideal de un aspecto estable, inmutable, un compromiso que conjura u oculta el rastro del tiempo. Las normas del atractivo sexual de las mujeres son un índice de su vulnerabilidad. Un hombre envejece en plenitud de sus poderes. Una mujer envejece en plenitud de no ser deseada.

Eternamente joven, eternamente guapa, siempre sexualmente atractiva; la belleza aún es una construcción, una transformación, una mascarada. No debería sorprender —aunque por supuesto así ocurra— que en la vida real, cuando no está engalanada como un lugar común de lo deseable, la corista exuberante, cubierta de lentejuelas, semidesnuda de Las Vegas puede ser una mujer madura de rasgos comunes y sobria presencia. El proyecto de ornamentación propio del eter no femenino siempre ha sido capaz de alcanzar semejantes triunfos.

Puesto que ser femenina es exhibir cualidades opuestas, o su negación, a las masculinas ideales, durante mucho tiempo fue difícil explicarse el atractivo de la mujer fuerte de otra guisa que no fuera mitológica o alegórica. La mujer heroica fue una fantasía alegórica de la pintura y escultura decimonónicas: la Libertad guiando al Pueblo. La mujer de ademanes amplios, drapeada imperiosamente, de convulso poderío que danzaba Martha Graham en las obras que creó para su compañía solo femenina en los años treinta —un momento crucial en la historia de cómo se han representado la fuerza de la mujer, la ira de la mujer— fue un arquetipo mítico (sacerdotisa, rebelde, *daimon* del desconsuelo, buscadora) que presidía una comunidad de mujeres, no una mujer real transigiendo y cohabitando con, y trabajando junto a, los hombres.

Dentista, directora de orquesta, piloto comercial, rabino, abogada, astronauta, realizadora cinematográfica, boxeadora profesional, decana de una facultad de leyes, general de tres estrellas… sin duda alguna, han cambiado las ideas sobre lo que las mujeres pueden *hacer,* y hacen bien. Y ha cambiado lo que a las mujeres *importa*. La conducta masculina, de la canalla a la rotundamente violenta, que hasta fechas recientes era aceptada sin reparos, es tenida en la actualidad por intolerable entre muchas mujeres que hasta no hace mucho la soportaban ellas mismas y entre quienes aún protestarían con indignación si alguien las caracterizara de feministas. Sin duda, lo que más ha transformado los estereotipos de frivolidad e irresponsabilidad que afligen a las mujeres no ha sido la labor de los diversos feminismos, a pesar de que han sido indispensables. Es la nueva realidad económica que obliga a la mayoría de las mujeres estadounidenses (entre ellas las mujeres con hijos pequeños) a emplearse fuera de su hogar. La medida de cuánto *no* han cambiado las cosas es que una mujer percibe entre la mitad y tres cuartas partes de lo que recibe un hombre por el mismo trabajo. Y casi todas las ocupaciones están catalogadas según el sexo: excepto por unas cuantas (prostituta, enfermera, secretaria) donde lo opuesto es la verdad y es necesario precisar si la persona es un hombre, se debe aclarar que una mujer ocupa la mayoría de los cargos cuando una mujer los detenta; de otro modo se supondrá siempre que la referencia es masculina.

Toda mujer de realizaciones consumadas es más aceptable si puede ser vista como alguien que persigue sus ambiciones, ejerce sus capacidades, de un modo femenino (astuto, no contencioso). «Sin ser una feminista dura, la señora X ha logrado…» comienza el elogio tranquilizador que se le dedica a una mujer en un puesto de responsabilidad ejecutiva. Que las mujeres son iguales que los hombres —la idea nueva— sigue enfrentada a la inveterada presunción de inferioridad y servidumbre femeninas: es normal que una mujer sostenga una relación esencialmente dependiente o de sacrificado apoyo al menos con un hombre.

Tan arraigada está la expectativa de que el hombre será más alto,

mayor, más próspero, más exitoso que la mujer de la cual es pareja, que las excepciones, de las que hay muchas en la actualidad, nunca dejan de parecer dignas de nota. Parece normal que un periodista pregunte al marido de una mujer más célebre que él mismo si se siente «amenazado» por la eminencia de su mujer. Nadie soñaría siquiera preguntar si la mujer no famosa de algún empresario, cirujano, escritor, político, actor importante se siente amenazada por la eminencia de su marido. Y aún se cree que el definitivo acto de amor de una mujer es borrar su identidad propia: una amante esposa en un matrimonio de dos profesiones tiene todas las razones para sentir angustia si sus logros adelantan y superan a los de su marido. («Hola a todos. Os presento a la señora de Norman Maine».) Las mujeres de éxito, salvo aquellas que ejercen profesiones escénicas, siguen teniéndose por una anomalía. Parece sensato, por muchas razones, que existan antologías de escritoras o exposiciones de fotógrafas; parecería muy extraño proponer una antología de escritores o una exposición de fotógrafos que nada tuviesen en común salvo ser hombres.

Queremos que la fotografía no sea mítica, que esté colmada de información concreta. Nos sentimos más cómodos con fotografías irónicas, que no idealizan. El decoro se entiende en la actualidad como ocultación. Esperamos que el fotógrafo sea audaz, incluso insolente. Quisiéramos que los sujetos fueran francos, o ingenuamente reveladores.

Por supuesto, los sujetos acostumbrados a posar —mujeres de éxito, mujeres de mala reputación— ofrecerán algo más cauteloso o desafiante.

Y el aspecto real de las mujeres y los hombres (o lo que dejan ver) no es idéntico a lo que se cree adecuado que debe presentarse ante la cámara. Lo que parece bien, o atractivo, en una fotografía a menudo no es sino la ilustración de la consentida «naturalidad» en la desigual distribución de poderes convencionalmente otorgada a mujeres y hombres.

Del mismo modo que la fotografía ha favorecido mucho la confirmación de estos estereotipos, también puede dedicarse a complicarlos y socavarlos. En *Mujeres* de Annie Leibovitz, vemos a las mujeres al servicio de los imperativos de la mirada. Vemos a mujeres para las cuales, a causa de la edad o de que les preocupan las obligaciones y placeres de criar niños, las reglas de la representación ostentosamente femenina son irrelevantes. Son muchos los retratos de mujeres definidas por los nuevos trabajos a los que tienen acceso en la actualidad. Hay mujeres fuertes, algunas que desempeñan «trabajos de hombres», algunas bailarinas y atletas de poderosas musculaturas que solo comenzaron a ser visibles recientemente, cuando se fotografiaron esos cuerpos femeninos de campeonato.

Uno de los cometidos de la fotografía es la revelación, y la conformación de nuestro sentido, de la diversidad del mundo. No es la presentación de ideales. No hay programa salvo el de la diversidad y el interés. No hay juicio, lo que por supuesto es un juicio en sí mismo.

Y la diversidad es en sí misma un ideal. Queremos saber que por cada *esto* hay un *aquello*. Queremos tener una pluralidad de modelos.

La fotografía está al servicio de un *ethos* poscrítico que está ganando influencia en las sociedades cuyas normas se extraen de las prácticas del consumismo. La cámara nos muestra muchos mundos, y el meollo es que todas las imágenes son válidas. Una mujer puede ser una policía o una reina de la belleza o una arquitecta o un ama de casa o una física. La diversidad es un fin en sí mismo; muy celebrada en los Estados Unidos de la actualidad. Una fe muy estadounidense, muy moderna en la posibilidad de transformación personal continua. Por lo general una vida se refiere, al fin y al cabo, a un *estilo de vida*. Los estilos cambian. Esta celebración de la variedad, de la individualidad, de la individualidad como estilo, mina la autoridad de los estereotipos sexuales y se ha convertido en una inexorable fuerza opuesta a la intolerancia que aún les niega a las mujeres más que un acceso testimonial a numerosas ocupaciones y vivencias.

Que las mujeres, en la misma medida que los hombres, deberían ser capaces de satisfacer su individualidad es, por supuesto, una idea radical. En esta formulación, para bien o para mal, el tradicional reclamo feminista de *justicia* para las mujeres ha llegado a parecer verosímil.

Un libro de fotografías; un libro sobre las mujeres; un proyecto muy estadounidense: generoso, ardiente, inventivo, abierto. Nos compete a nosotros decidir qué pensar de estas imágenes. Al fin y al cabo, una fotografía no es una opinión… ¿o sí?

DE *ANTE EL DOLOR DE LOS DEMÁS*

En junio de 1938 Virginia Woolf publicó *Tres guineas,* sus valientes e inoportunas reflexiones sobre las raíces de la guerra. Escrito durante los dos años precedentes, cuando ella y casi todos sus amigos íntimos y colegas estaban absortos en el avance de la insurrección fascista en España, el libro se encuadró como una muy tardía respuesta a la carta de un eminente abogado de Londres que le había preguntado «¿Cómo hemos de evitar la guerra en su opinión?». Woolf comienza advirtiendo con aspereza que acaso un diálogo verdadero entre ellos sea imposible. Pues si bien pertenecen a la misma clase, «la clase instruida», una amplia brecha los separa: el abogado es hombre y ella mujer. Los hombres emprenden la guerra. A los hombres (a la mayoría) les gusta la guerra, pues para ellos hay «en la lucha alguna gloria, una necesidad, una satisfacción» que las mujeres (la mayoría) no sienten ni disfrutan. ¿Qué sabe una mujer instruida —léase privilegiada, acomodada— de la guerra? Cuando ella rehúye su encanto ¿sus actitudes son acaso iguales?

Pongamos a prueba esta «dificultad de comunicación», propone Woolf, mirando juntos imágenes de la guerra. Las imágenes son algunas de las fotografías que el asediado Gobierno español ha estado enviando dos veces por semana; anota al pie: «Escrito en el invierno de 1936 a 1937». Veamos, escribe Woolf, «si al mirar las mismas fotografías sentimos lo mismo». Y añade:

> En el montón de esta mañana, hay una fotografía de lo que puede ser el cuerpo de un hombre, o de una mujer: está tan mutilado que también podría ser el cuerpo de un cerdo. Pero estos son ciertamente niños muertos, y esto otro, sin duda, la sección vertical de una casa. Una bomba ha derribado un lado; todavía hay una jaula de pájaro colgando en lo que probablemente fue la sala de estar…

La manera más resuelta y escueta de transmitir la conmoción interior que producen estas fotografías consiste en señalar que no siempre es posible distinguir el tema: así de absoluta es la ruina de la carne y la piedra representadas. Y de allí Woolf se apresura a concluir: respondemos de igual modo, «por diferente que sea nuestra educación, la tradición que nos precede», señala al abogado. La prueba: tanto nosotras —y aquí «nosotras» somos las mujeres— como usted podríamos responder con idénticas palabras.

> Usted, señor, dice que producen «horror y repulsión». También nosotras decimos horror y repulsión… La guerra, dice usted, es una abominación, una barbaridad, la guerra ha de evitarse a toda costa. Y repetimos sus palabras. La guerra es abominable, una barbaridad; la guerra ha de evitarse.

¿Quién cree, en la actualidad, que se puede abolir la guerra? Nadie, ni siquiera los pacifistas. Solo aspiramos (hasta ahora en vano) a impedir el genocidio, a presentar ante la justicia a los que violan gravemente las leyes de la guerra (pues la guerra tiene sus leyes, y los combatientes deberían atenerse a ellas), y a ser capaces de impedir guerras específicas imponiendo alternativas negociadas al conflicto armado. Acaso sea difícil dar crédito a la determinación desesperada que produjo la convulsión de la Primera Guerra Mundial, cuando se comprendió del todo que Europa se había arruinado a sí misma. La condena general a la guerra no pareció tan fútil e irrelevante a causa de las fantasías de papel del Pacto Kellogg y Briand de 1928, en el que quince naciones importantes, entre ellas Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia y Japón, renunciaron solemnemente a la guerra como instrumento de su política nacional; incluso Freud y Einstein fueron atraídos al debate en 1932 con un intercambio público de cartas titulado «¿Por qué la guerra?». *Tres guineas* de Woolf, publicado hacia el final de casi dos decenios de plañideras denuncias de la guerra, propuso un original enfoque (lo cual lo convirtió en el menos bien recibido de todos sus libros) sobre algo que se tenía por demasiado evidente o inoportuno para ser mencionado y mucho menos cavilado:

que la guerra es un juego de hombres; que la máquina de matar tiene sexo, y es masculino. Sin embargo, la temeraria versión de Woolf de «¿Por qué la guerra?» no hace que su rechazo sea menos convencional en su retórica, en sus recapitulaciones, plenas de frases reiterativas. Y las fotografías de las víctimas de la guerra son en sí mismas una suerte de retórica. Reiteran. Simplifican. Agitan. Crean la ilusión de consenso.

Cuando invoca esta hipotética vivencia compartida («vemos con usted los mismos cuerpos muertos, las mismas casas derruidas»), Woolf profesa la creencia de que la conmoción creada por semejantes fotos no puede sino unir a la gente de buena voluntad. ¿Es cierto? Desde luego, Woolf y el anónimo destinatario de esta extensa carta-libro no son dos personas cualesquiera. Si bien los separan las añejas afinidades sentimentales y prácticas de sus respectivos sexos, como Woolf le ha recordado, el abogado no es en absoluto el estereotipo del macho belicista. No están más en entredicho sus opiniones contra la guerra que las de ella. Pues en definitiva la pregunta no fue «¿Qué reflexión le merece a *usted* evitar la guerra?», sino «¿Cómo *hemos* de impedir la guerra en su opinión?».

Este «nosotros» es lo que Woolf recusa al comienzo de su libro: se niega a conceder que su interlocutor lo dé por supuesto. Pero acaba sumiéndose, tras las páginas dedicadas a la cuestión feminista, en este «nosotros».

No debería suponerse un «nosotros» cuando el tema es la mirada al dolor de los demás.

¿Quiénes son el «nosotros» al que se dirigen esas fotos conmocionantes? Ese «nosotros» incluiría no únicamente a los simpatizantes de una nación más bien pequeña o a un pueblo apátrida que lucha por su vida, sino a quienes están solo en apariencia preocupados —un colectivo mucho mayor— por alguna guerra execrable que tiene lugar en otro país. Las fotografías son un medio que dota de «realidad» (o de «mayor realidad») a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar.

«Aquí, sobre la mesa, tenemos las fotografías», escribe Woolf del experimento mental que le propone al lector y al espectral abogado, el cual es ya bastante eminente, como señala, para ostentar tras su nombre las iniciales J. R., Jurisconsulto Real, y podría o no tratarse de una persona verdadera. Imagínese entonces extendidas las fotografías sueltas sacadas de un sobre que llegó en el correo matutino. Muestran los cuerpos mutilados de niños y adultos. Muestran cómo la guerra expulsa, destruye, rompe y allana el mundo construido. «Una bomba ha derribado un lado», escribe Woolf de la casa en una de las fotos. El paisaje urbano, sin duda, no está hecho de carne. Con todo, los edificios cercenados son casi tan elocuentes como los cuerpos en la calle. (Kabul, Sarajevo, Mostar Oriental, Grozny, seis hectáreas del sur de Manhattan después del 11 de septiembre de 2001, el campo de refugiados de Yenín…) Mira, dicen las fotografías, *así* es. Esto es lo que *hace* la guerra. Y *aquello* es lo que hace, también. La guerra rasga, desgarra. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmembra. La guerra *arruina.*

No condolerse con estas fotos, no retraerse ante ellas, no afanarse en abolir lo que causa semejante estrago, carnicería semejante: para Woolf esas serían las reacciones de un monstruo moral. Y afirma: no somos monstruos, somos integrantes de la clase instruida. Nuestro fallo es de imaginación, de empatía: no hemos sido capaces de tener presente esa realidad.

Pero ¿es cierto que estas fotografías, las cuales documentan más la matanza de los que permanecieron ajenos al combate que el choque de los ejércitos, no podrían sino fomentar el repudio a la guerra? Sin duda también podrían impulsar un mayor activismo en pro de la República. ¿No era ese su propósito? El acuerdo entre Woolf y el abogado parece una mera presunción, pues las espeluznantes fotografías confirman una opinión ya compartida. Si la pregunta hubiese sido «¿Cómo podemos contribuir del mejor modo a la defensa de la República española frente a las fuerzas del fascismo militarista y clerical?», las fotografías acaso habrían fortalecido, en cambio, la convicción de que aquella lucha era justa.

Las imágenes que Woolf ha evocado no muestran de hecho lo que hace la guerra, la guerra propiamente dicha. Muestran un modo específico de emprenderla, un modo que en esa época se calificaba rutinariamente de «bárbaro», y en la cual el blanco son los ciudadanos. El general Franco estaba usando en los bombardeos, masacres y torturas, y en el asesinato y mutilación de prisioneros, idénticas tácticas a las que había perfeccionado como comandante en Marruecos en los años veinte. En aquel entonces sus víctimas habían sido los súbditos coloniales de España de piel más morena e infieles por añadidura, lo cual fue más grato para los poderes imperantes; ahora las víctimas eran sus compatriotas. Atribuir a las imágenes, como hace Woolf, solo lo que confirma la general repugnancia a la guerra es apartarse de un vínculo con España en cuanto país con historia. Es descartar la política.

Al igual que para muchos polemistas opuestos al conflicto, para Woolf la guerra es genérica, y las imágenes que describe son de víctimas genéricas y anónimas. Las fotos distribuidas por el Gobierno de Madrid, sorprendentemente, no parecen haber llevado pie alguno. (O tal vez Woolf supone tan solo que una fotografía ha de hablar por sí misma.) Pero la causa contra la guerra no se sustenta en la información sobre el quién, el cuándo y el dónde; la arbitrariedad de la matanza incesante es prueba suficiente. Para los que están seguros de que lo correcto está de un lado, la opresión y la injusticia del otro, y de que la guerra debe seguir, lo que importa precisamente es quién muere y a manos de quién. Para un judío israelí, la fotografía de un niño destrozado en el atentado de la pizzería Sbarro en el centro de Jerusalén, es en primer lugar la fotografía de un niño judío que ha sido asesinado por un kamikaze palestino. Para un palestino, la fotografía de un niño destrozado por la bala de un tanque en Gaza es sobre todo la fotografía de un niño palestino que ha sido asesinado por la artillería israelí. Para los militantes la identidad lo es todo. Y todas las fotografías esperan su explicación o falsificación según el pie. Durante los combates entre serbios y croatas al comienzo de las recientes guerras balcánicas, las mismas fotografías de niños muertos en el bombardeo de un poblado pasaron de mano en mano tanto en las

reuniones propagandísticas serbias como en las croatas. Altérese el pie y la muerte de los niños puede usarse una y otra vez.

Las imágenes de ciudadanos muertos y casas arrasadas acaso sirven para concitar el odio al enemigo, como sucedió con Al Yazira, la cadena árabe de televisión por satélite situada en Qatar, cuando retransmitió cada hora la destrucción parcial del campamento de refugiados de Yenín en abril del 2002. Aunque la secuencia era incendiaria para muchos que ven Al Yazira en todo el mundo, no les informó de nada que no estuvieran dispuestos a creer de antemano acerca del ejército israelí. Por el contrario, la presentación de imágenes que rebaten con pruebas devociones preciadas se rechaza siempre porque parecen un montaje para la cámara. La respuesta habitual a la corroboración fotográfica de las atrocidades cometidas por el bando propio es que las fotos son un embuste, que semejante atrocidad no sucedió jamás, aquellos eran cuerpos de la morgue que el otro bando trajo de la ciudad en camiones y fueron colocados en la calle, o que en efecto sucedió, pero el otro bando cometió aquello, contra sí mismo. Por eso, el jefe de propaganda de la rebelión nacional de Franco sostuvo que los propios vascos habían destruido la antigua ciudad y otrora capital vizcaína, Guernica, el 26 de abril de 1937, colocando dinamita en el alcantarillado (según una versión posterior, tirando bombas fabricadas en territorio vasco) con el fin de incitar la indignación extranjera y alentar la resistencia republicana. Y por eso la mayoría serbia que residía en Serbia o en el extranjero sostuvo hasta el final mismo del sitio serbio de Sarajevo, e incluso después, que los propios bosnios habían perpetrado la horripilante «masacre de la cola del pan» en mayo de 1992 y la «masacre del mercado» en febrero de 1994, lanzando munición de gran calibre al centro de la capital o colocando minas a fin de crear algunas vistas excepcionalmente espeluznantes, destinadas a las cámaras de los periodistas extranjeros y a fin de reunir más apoyo internacional para el lado bosnio.

Las fotografías de cuerpos mutilados sin duda pueden usarse del modo como lo hace Woolf, a fin de vivificar la condena a la guerra, y acaso puedan traer al país, por una temporada, parte de su realidad a

quienes no la han vivido nunca. Sin embargo, quien acepte que en un mundo dividido como el actual la guerra puede llegar a ser inevitable, e incluso justa, podría responder que las fotografías no ofrecen prueba alguna, ninguna, para renunciar a la guerra; salvo para quienes los conceptos de valentía y sacrificio han sido despojados de su sentido y credibilidad. La índole destructiva de la guerra —salvo la destrucción total, que no es guerra sino suicidio— no es en sí misma un argumento en contra de la acción bélica a menos que se crea (y en efecto pocas personas lo creen en verdad) que la violencia siempre es injustificable, que la fuerza está mal siempre y en toda circunstancia; mal porque, como afirma Simone Weil en un ensayo sublime sobre la guerra, *La «Ilíada» o el poema de la fuerza* (1940), la violencia convierte en cosa a quien está sujeto a ella.[39] No —replican quienes en una situación dada no ven alternativa al conflicto armado—, la violencia puede exaltar a alguien subyugado y convertirlo en mártir o en héroe.

De hecho, son múltiples los usos para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar —con distancia, por el medio de la fotografía— el dolor de otras personas. Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles. ¿Quién puede olvidar las tres fotos en color de Tyler Hicks que *The New York Times* presentó a lo ancho de la primera plana, en la parte superior de su sección diaria dedicada a la nueva guerra de Estados Unidos, «Una nación desafiada», el 13 de noviembre de 2001? El tríptico representaba el destino de un soldado talibán en uniforme, herido, que soldados de la Alianza del Norte en su avance hacia Kabul habían hallado en una cuneta. Primer panel: dos de sus captores lo arrastran sobre el dorso —uno lo ha cogido del brazo, el otro de una pierna— por un camino pedregoso. Segundo panel (la cámara está muy cerca): rodeado, mira hacia arriba con terror mientras tiran de él para erguirlo. Tercer panel: el instante de la muerte, supino con los brazos extendidos y las rodillas dobladas, desnudo y ensangrentado cintura abajo, lo remata la turba militar que se ha reunido a masacrarlo. Hace

falta estoicismo en provisión suficiente cada mañana para llegar al final de *The New York Times,* dada la probabilidad de ver fotos que podrían provocar el llanto. Y la piedad y repugnancia que inspiran las de Hicks no han de distraer la pregunta sobre las fotos, las crueldades y las muertes que *no* se están mostrando.

Durante mucho tiempo algunas personas creyeron que si el horror podía hacerse lo bastante vívido, la mayoría de la gente entendería que la guerra es una atrocidad, una insensatez.

Catorce años antes de que Woolf publicara *Tres guineas* —en 1924, el décimo aniversario de la movilización nacional alemana para la Primera Guerra Mundial— el objetor de conciencia Ernst Friedrich publicó *¡Guerra a la guerra!* Es la fotografía como terapia de choque: un álbum con más de ciento ochenta imágenes, casi todas obtenidas de archivos médicos y militares alemanes, muchas de las cuales consideraron los censores del Gobierno que no podían publicarse mientras continuara la guerra. El libro comienza con fotos de soldados de juguete, cañones de juguete y otras cosas que deleitan a los niños por doquier, y concluye con fotos de cementerios militares. Entre los juguetes y las tumbas, el lector emprende un atormentador viaje fotográfico a través de ruinas, matanzas y degradaciones: páginas de castillos e iglesias destruidos y saqueados, pueblos arrasados, bosques asolados, vapores de pasajeros torpedeados, vehículos despedazados, objetores de conciencia colgados, prostitutas semidesnudas en burdeles militares, tropas agonizantes después de un ataque con gas tóxico, niños armenios esqueléticos. Es penoso mirar casi todas las secuencias de *¡Guerra a la guerra!*, en especial las fotos de soldados muertos de los distintos ejércitos pudriéndose amontonados en los campos y caminos y en las trincheras del frente. Pero sin duda las páginas más insoportables del libro, un conjunto destinado a horripilar y desmoralizar, se encuentran en la sección titulada «El rostro de la guerra», veinticuatro primeros planos de soldados con enormes heridas en la cara. Y Friedrich no cometió el error de suponer que las desgarradoras y

repugnantes fotos hablarían meramente por sí mismas. Cada fotografía tiene un apasionado pie en cuatro idiomas (alemán, francés, holandés e inglés), y la perversa ideología militarista es denostada y ridiculizada en cada página. El Gobierno y las organizaciones de excombatientes y patrióticas de inmediato denunciaron —en algunas ciudades la policía registró las librerías y se entablaron causas judiciales contra la exhibición de las fotografías— la declaración de guerra contra la guerra de Friedrich, la cual aclamaron escritores, artistas e intelectuales de izquierda, así como las agrupaciones de numerosas ligas opuestas a la guerra, que pronosticaron la influencia decisiva que el libro ejercería en la opinión pública. Antes de 1930 *¡Guerra a la guerra!* había agotado diez ediciones en Alemania y había sido traducido a muchos idiomas.

En 1938, el año de *Tres guineas* de Woolf, el gran cineasta francés Abel Gance mostró en primer plano a una población en su mayoría oculta de excombatientes desfigurados espantosamente —*les gueules cassées* («los morros rotos») se les apodó en Francia— en el clímax de su nuevo *J'accuse.* (Gance había realizado una versión anterior, rudimentaria, de su incomparable película contra la guerra y con el mismo santificado título, entre 1918 y 1919.) Como en la última parte del libro de Friedrich, la película de Gance concluye en un nuevo cementerio militar, no solo para recordarnos cuántos millones de jóvenes fueron sacrificados al militarismo y a la ineptitud entre 1914 y 1918 en la guerra vitoreada como «la guerra que pondría fin a todas las guerras», sino para formular la sagrada sentencia que estos muertos sin duda habrían pronunciado contra los generales y políticos europeos si hubieran sabido que, veinte años después, otra guerra era inminente. «Morts de Verdun, levez-vous!» («¡Levantaos, muertos de Verdún!»), clama el veterano desquiciado que protagoniza la película y el cual repite sus llamamientos en alemán e inglés: «¡Vuestros sacrificios fueron en vano!». Y la vasta planicie mortuoria vomita sus multitudes, un ejército de espectros con uniformes podridos y rostros mutilados arrastra los pies, se yergue de sus tumbas y parte en todas direcciones causando pánico generalizado entre la plebe ya movilizada para otra guerra paneuropea. «¡Colmad vuestros ojos de este horror! ¡Es lo único

que puede deteneros!», clama el loco ante las multitudes de vivos en fuga que lo recompensan con la muerte del mártir, tras la cual se une a sus camaradas muertos: un mar de espectros impasibles arrollando a los amedrentados combatientes venideros, víctimas de *la guerre de demain*. La guerra derrotada por el apocalipsis.

Y al año siguiente llegó la guerra.

LA LITERATURA

EL ARTISTA COMO SUFRIDOR EJEMPLAR

> El más rico de los estilos es la voz sintética del personaje principal.
>
> PAVESE

Cesare Pavese comenzó a escribir alrededor de 1930 y las novelas que han sido traducidas y publicadas en Estados Unidos (*La casa sobre la colina*, *La luna y las fogatas*, *Entre mujeres solas* y *El diablo en las colinas*) fueron escritas entre los años 1947 y 1949; por tal motivo, el lector reducido a traducciones inglesas no puede generalizar sobre la totalidad de su obra. Sin embargo, bastan esas cuatro novelas para percibir que sus principales virtudes de novelista son la delicadeza, la economía y el control. Su estilo es llano, seco, falto de emoción. Pese a que el tema suele ser violento, se percibe frialdad en la ficción de Cesare Pavese. Eso obedece a que el verdadero tema no es nunca el acontecimiento violento (el suicidio en *Entre mujeres solas*, la guerra en *El diablo en las colinas*), sino, más bien, la cauta subjetividad del narrador. El esfuerzo típico del héroe de Pavese es la lucidez; el problema típico es el de la comunicación interrumpida. Sus novelas tratan de crisis de conciencia y de la resistencia a tales crisis. Una cierta atrofia de las emociones, el enervamiento del sentimiento y de la vitalidad corporales, se presupone. La angustia de individuos prematuramente desilusionados, extraordinariamente civilizados, que oscilan entre la ironía y los experimentos melancólicos con sus emociones personales, nos es ya familiar. Pero a diferencia de otras exploraciones de esta tendencia de la sensibilidad moderna —por ejemplo, gran parte de la ficción y la poesía francesas de los últimos ochenta años—, las novelas de Pavese son sosegadas y castas. La acción principal siempre transcurre entre bastidores, o en el pasado; y los

pasajes eróticos, curiosamente, son evitados.

Pavese, como si quisiera compensarnos por las desenfadadas relaciones de sus personajes, típicamente les atribuye una profunda ligazón con un lugar, de ordinario el ámbito de la ciudad de Turín, donde Pavese siguió estudios universitarios y residió durante la mayor parte de su vida adulta, o la campiña piamontesa circundante, donde nació y pasó su infancia. Este sentido del lugar, y el deseo de hallar y recuperar su significado, no da sin embargo a la obra de Pavese ninguna de las características propias de la ficción regional, y eso explicaría en parte que sus novelas no hayan despertado mucho entusiasmo en el público anglófono, como ocurrió con las publicaciones de Silone o Moravia, autores estos menos dotados y originales que Pavese. El sentido del lugar y de la gente de Pavese no es el que cabría esperar de un escritor italiano. Pero no olvidemos que Pavese era un italiano del norte; la Italia del norte no es la Italia de los eslóganes turísticos, y Turín es una gran ciudad industrial, a la que falta esa resonancia histórica y esa sensualidad características que atraen a los extranjeros a Italia. En el Turín y el Piamonte pavesianos no encontramos monumentos, ni color local, ni encanto étnico. El lugar está allí, pero como lo inalcanzable, lo anónimo, lo inhumano.

La concepción pavesiana de la relación de la gente con el lugar (la manera en que la gente es penetrada por la fuerza impersonal de un lugar) resultará familiar a cualquiera que haya visto las películas de Alain Resnais y, especialmente, de Michelangelo Antonioni: *Las amigas* (que fue una adaptación de la mejor novela de Pavese, *Entre mujeres solas*), *La aventura* y *La noche*. Pero las virtudes de la ficción de Pavese no son virtudes populares, como tampoco lo son las virtudes, por ejemplo, de las películas de Antonioni. (Los que están en contra de Antonioni califican sus películas de «literarias» y de «demasiado subjetivas».) Las novelas de Pavese, al igual que los filmes de Antonioni, son refinadas, elípticas (aunque nunca oscuras), sosegadas, antidramáticas, recogidas. Pavese no es un gran escritor, en el sentido en que Antonioni es un gran cineasta. Sin embargo, es merecedor de una atención, en Inglaterra y en Estados Unidos, mucho mayor de la

que, hasta el momento, le ha sido dispensada.[40]

Recientemente se ha publicado en Inglaterra el diario de Pavese, *El oficio de vivir*, correspondiente a los años 1935 a 1950, cuando, a los cuarenta y dos de su edad, se suicidó. Puede leerse sin un conocimiento previo de las novelas de Pavese, como ejemplo de un género literario moderno por excelencia: el «diario», las «notas» o los «carnets» del escritor.

¿Por qué leemos un diario de escritor? ¿Porque ilumina sus libros? Con frecuencia, no. Más probablemente, porque el diario es material bruto, aun cuando haya sido escrito con miras a una futura publicación. En él, leemos al escritor en primera persona; nos encontramos con un ego desprovisto de las máscaras del ego de las obras del autor. Ningún grado de intimidad en una novela podrá suplirlo, aunque el autor escriba en primera persona o utilice una tercera persona que, transparentemente, le señale. La mayor parte de las novelas de Pavese, incluidas las cuatro traducidas al inglés, están narradas en primera persona. Sin embargo, sabemos que el «yo» de las novelas de Pavese no se identifica con Pavese mismo, como tampoco el «Marcel» que cuenta *En busca del tiempo perdido* se identifica con Proust, ni el «K» de *El proceso* y *El castillo* con el mismo Kafka. No quedamos satisfechos. El público moderno exige la desnudez del autor, como las épocas de fe religiosa exigían el sacrificio humano.

El diario nos presenta el taller del alma del escritor. ¿Y por qué nos interesa el alma del escritor? No porque nos interese el escritor en sí. Sino por la insaciable preocupación moderna por la psicología, el último y más poderoso legado de la tradición cristiana de introspección, abierta por san Pablo y san Agustín, que al descubrimiento del yo asimila el descubrimiento del yo que sufre. Para la conciencia moderna, el artista (que reemplaza al santo) es el sufridor ejemplar. Y entre los artistas, el escritor, el hombre de palabras, es la persona a quien consideramos más capaz de expresar su sufrimiento.

El escritor es el sufridor ejemplar, no solo porque haya alcanzado el

nivel de sufrimiento más profundo, sino porque ha encontrado una manera profesional de sublimar (en el sentido literal de sublimar, no en el freudiano) su sufrimiento. Como hombre, sufre; como escritor, transforma su sufrimiento en arte. El escritor es el hombre que descubre el uso del sufrimiento en la economía del arte, como los santos descubrieron la utilidad y la necesidad de sufrir en la economía de la salvación.

La unidad del diario de Pavese habría que buscarla en sus reflexiones sobre cómo usar el sufrimiento, cómo actuar respecto de él. La literatura es uno de sus usos. Otro, el aislamiento; ambos como técnicas para inspirar y perfeccionar su arte, y como valor en sí mismo. Y el tercero es el suicidio, uso definitivo del sufrimiento, concebido no como fin del sufrimiento, sino como última manera de actuar sobre el sufrimiento.

Así, en un apunte del diario, correspondiente al año 1938, tenemos la siguiente, destacable, sucesión de pensamientos. Pavese escribe: «La literatura es una defensa contra las ofensas de la vida. Le dice a la vida: "Tú no me engañas: sé cómo te comportas, te sigo y preveo tus movimientos, gozo viendo cómo procedes, y robo tu secreto complicándote en ingeniosas construcciones que detienen tu fluir". Aparte de este juego, la otra defensa contra las cosas es el silencio, en el cual se incuba nuestro relámpago. Pero es necesario que nos lo impongamos nosotros, no permitir que se nos imponga. Ni siquiera por la muerte. Elegir nosotros mal es la única defensa que tenemos contra ese mal. *Esto* significa la aceptación del sufrimiento. No resignación, impulso. Digerir el mal golpe. Tienen ventaja los que, por índole propia, suelen sufrir de modo violento y total: así desarmamos al sufrimiento, lo convertimos en nuestra creación, elección, resignación. Justificación del suicidio».

La forma moderna del diario del escritor muestra una curiosa evolución cuando examinamos algunos de sus principales ejemplos: Stendhal, Baudelaire, Gide, Kafka, y ahora Pavese. La desinhibida exhibición de egotismo corresponde a la búsqueda heroica de la anulación del yo. Pavese no tiene nada del sentido protestante de la

propia vida como obra de arte que posee Gide, ni su respeto por la ambición personal, ni su confianza en sus sentimientos, ni su amor por sí mismo. Tampoco tiene el compromiso sin simulaciones de Kafka con su propia angustia. Pavese, que con tanta libertad usó el «yo» en sus novelas, suele hablar de sí mismo, en su diario, en segunda persona. No se describe a sí mismo, sino que se dirige a sí mismo. Es el espectador irónico, exhortador y reprochador de sí mismo. La consecuencia final de una concepción del yo así apuntalada no podía, al parecer, ser otra que el suicidio.

Su diario, en efecto, constituye siempre una larga serie de autovaloraciones y autointerrogaciones. No registran nada de la vida cotidiana ni de incidentes observados; no hay descripción alguna de familia, amigos, amantes, compañeros, ni reacción ante acontecimientos públicos (como en el *Diario* de Gide). Lo único que se ajusta al contenido que convencionalmente esperaríamos de un diario de escritor (como los *Notebooks* de Coleridge y el ya citado *Diario* de Gide) son las numerosas reflexiones sobre los problemas generales del estilo y las composiciones literarias, y las copiosas notas sobre las lecturas del autor. Pavese era, en mucho, un «buen europeo», aunque nunca viajó fuera de Italia; su diario revela que conocía al dedillo la literatura y el pensamiento europeos, así como a los escritores norteamericanos, que le merecieron un especial interés. Pavese no era simplemente un novelista, sino un *uomo di cultura*: poeta, novelista, autor de relatos cortos, crítico literario, traductor y redactor de una de las editoriales más importantes de Italia (Einaudi). Este escritor-como-literato ocupa una parte considerable de su diario. Hay comentarios delicados y sutiles sobre una vida de lecturas inmensamente variadas: desde el Rig Veda, Eurípides y Defoe, hasta Corneille, Vico, Kierkegaard y Hemingway. Pero no es este el aspecto del diario que ahora consideramos, ya que ello no está en la base del interés específico que los diarios de escritores despiertan en el público moderno. Sin embargo, conviene advertir que cuando Pavese discute sus propios escritos, no lo hace en cuanto autor, sino, por el contrario, como lector o crítico. No hay una discusión del trabajo en gestación, ni planes o esbozos de

relatos, novelas o poemas que haya que escribir. El único trabajo discutido es el ya terminado. El diario acusa asimismo otra ausencia: la de toda reflexión sobre el compromiso político de Pavese (ni sus actividades antifascistas, que le valieron en 1935 diez meses de prisión, ni su larga, ambivalente y, al fin, desengañada afiliación al partido comunista).

Puede afirmarse que en el diario hay dos *personae*. Pavese hombre y Pavese crítico y lector. O Pavese pensando prospectivamente, y Pavese pensando retrospectivamente. Hay un análisis autoacusatorio y autoexhortatorio de sus sentimientos y proyectos: el centro de la reflexión lo ocupan sus virtudes de escritor, de amante, y de futuro suicida. Además, está todo el comentario retrospectivo: análisis de algunos de sus libros ya acabados y del lugar de estos en su obra; notas sobre sus lecturas. Si el «presente» de la vida de Pavese entra en su diario de algún modo, lo hace fundamentalmente bajo la forma de una consideración de sus capacidades y perspectivas.

Aparte de la escritura, hay dos posibilidades a las que Pavese recurre continuamente. Una es la posibilidad del suicidio, que tentó a Pavese al menos desde sus años de universitario (cuando dos de sus amigos íntimos se dieron muerte) y es tema que se encuentra en casi cada página del diario. La otra es la posibilidad del amor romántico y del fracaso erótico. Pavese se muestra atormentado por un profundo sentimiento de inadecuación sexual, escudado en todo tipo de teorías sobre la técnica sexual, la desesperanza del amor y la guerra de los sexos. Sus observaciones sobre la rapacidad y la avidez explotadora de la mujer están entremezcladas con confesiones de su propia incapacidad para amar o para proporcionar satisfacción sexual. Pavese, que nunca se casó, recoge en el diario las reacciones a una serie de prolongadas relaciones y experiencias sexuales casuales, por lo común vividas en el instante en que se avecinaban complicaciones o cuando ya había fracasado. Las mujeres, por su parte, nunca aparecen descritas; los hechos de la relación ni siquiera son aludidos.

Ambos temas están íntimamente conectados, según la propia experiencia de Pavese. En los últimos meses de su vida, en mitad de

unas desafortunadas relaciones con una actriz de cine norteamericana, escribe: «No nos matamos por amor a *una* mujer. Nos matamos porque un amor, cualquier amor, nos revela en nuestra desnudez, miseria, nada… En el fondo, en el fondo, ¿acaso no he apresado al vuelo esta extraordinaria aventura, esta cosa inesperada y fascinante, para volver a lanzarme sobre mi viejo pensamiento, sobre mi antigua tentación: para tener un pretexto para pensar de nuevo en eso? Amor y muerte: *esto* es un arquetipo ancestral». En otra parte, en tono irónico, Pavese observa: «Es posible no pensar en las mujeres, exactamente igual que es posible no pensar en la muerte». Ni las mujeres ni la muerte dejaron nunca de fascinar a Pavese, y con idéntico grado de angustia y morbosidad, puesto que su principal problema, en ambos casos, consistía en estar a la altura de las circunstancias.

Lo que Pavese tiene que decir sobre el amor constituye la otra cara familiar de la idealización romántica. Pavese redescubre, con Stendhal, que el amor es una ficción esencial; no es que el amor, en ocasiones, cometa errores, sino que es, esencialmente, un error. Lo que se considera afecto por otra persona queda desenmascarado como una danza más del ego solitario. Resulta sencillo comprender hasta qué punto esta visión del amor es peculiarmente congruente con la vocación moderna del escritor. En la tradición aristotélica del arte como imitación, el escritor era el medio o vehículo para describir la verdad de algo que estaba fuera de él. Con la tradición moderna (en líneas generales, desde Rousseau) del arte en cuanto expresión, el artista dice la verdad sobre sí mismo. Por ello, se hacía inevitable que se insinuara una teoría del amor en cuanto experiencia o revelación del yo, y que fuera presentada con decepción como experiencia o revelación del valor de la persona o el objeto amados. El amor, como el arte, se convierte en medio de autoexpresión. Pero como entenderse con una mujer no es un acto tan solitario como entenderse con una novela o un poema, está condenado al fracaso. Un tema predominante en la literatura y el cine serios de hoy es el fracaso del amor. (Cuando encontramos la afirmación opuesta, como por ejemplo en *El amante de Lady Chatterley* o en la película de Louis Malle *Los amantes*, nos

inclinamos a describirlo como un «cuento de hadas».) El amor muere porque su nacimiento fue ya un error. Sin embargo, el error no deja de ser necesario, en la medida en que el mundo se ve, en palabras de Pavese, como una «selva de egoísmo». El ego aislado no cesa de sufrir. «La vida es dolor, y el goce del amor es un anestésico».

Una consecuencia más de esta moderna fe en la naturaleza ficticia de la unión erótica es la nueva aquiescencia consciente con el inevitable atractivo del amor no correspondido. Y como el amor es una emoción sentida por el ego solitario y erróneamente proyectada al exterior, la inexpugnabilidad del ego del amado ejerce una hipnótica atracción para la imaginación romántica. La fascinación que ejerce el amor no correspondido radica en la identidad de lo que Pavese llama «un estilo perfecto» y en un ego fuerte, absolutamente aislado, indiferente. «El estilo perfecto… nace de la total indiferencia —escribe Pavese en su diario en 1940—. Por eso amamos siempre locamente a quien nos trata con indiferencia: la indiferencia es estilo, fascinación de clase y amabilidad».

Muchas de las observaciones de Pavese sobre el amor parecen casos clínicos que apoyan las tesis de Denis de Rougemont y otros historiadores de la imaginación occidental que han tratado la evolución de la imagen occidental del amor sexual desde Tristán e Isolda como una «agonía romántica», un deseo de muerte. Pero la sorprendente mezcolanza retórica de los términos «escribir», «sexo» y «suicidio» en el diario de Pavese indica que esta sensibilidad en su forma moderna es más compleja. Las tesis de Rougemont podrán proyectar luz sobre la sobrevaloración occidental del amor, pero no sobre el moderno pesimismo que la rodea: la idea de que el amor y la plenitud sexual son proyectos sin esperanza. Rougemont hubiera podido perfectamente servirse de las palabras del propio Pavese: «El amor es la más barata de las religiones».

Personalmente, pienso que el moderno culto al amor no forma parte de la historia de una herejía cristiana (gnóstica, maniquea, cátara), como sugiere Rougemont, sino que expresa la preocupación central y peculiarmente moderna por la pérdida del sentimiento. El deseo de

cultivar «el arte de mirar en nosotros mismos como en personajes de nuestra novelas […] para así situarnos en una posición que nos permita pensar constructivamente, y apoderarnos de los beneficios», muestra a Pavese hablando con optimismo de una situación de alienación de sí que, en otros espacios del diario, es tema de continua lamentación. Porque «la vida empieza en el cuerpo», como Pavese observa en otro apunte; y constantemente da voz al reproche que el cuerpo hace a la mente. Si definiéramos la civilización como aquella fase de la vida humana en la que, objetivamente, el cuerpo pasa a ser un problema, nuestro momento de la civilización podría ser descrito como la etapa en que hemos cobrado conciencia subjetiva, y nos sentimos atrapados por ello, del problema. En la actualidad, aspiramos a la vida del cuerpo y rechazamos las tradiciones ascéticas del judaísmo y el cristianismo, pero continuamos confinados en la sensibilidad generalizada que nos ha legado esta tradición religiosa. Por eso nos quejamos; estamos resignados y desligados de todo; nos quejamos. El constante ruego de Pavese para que le sea concedida la fortaleza necesaria para llevar una vida en rigurosa reclusión y soledad («Única regla heroica: estar solos, solos, solos»), encaja por entero con sus reiteradas quejas respecto de su incapacidad para sentir. (Valgan por ejemplo sus observaciones sobre su ausencia de sentimientos cuando su mejor amigo, Leone Ginzburg, eminente profesor y líder de la Resistencia, fue torturado hasta la muerte, en el año 1940, por los fascistas.) Es aquí donde aparece el culto moderno del amor: es la principal manera de probar la solidez de nuestros sentimientos, y nos descubrimos deficientes.

Es de todos sabido que nuestra concepción del amor entre los sexos es diferente, mucho más enfática, de la de los antiguos griegos y orientales, y que la concepción moderna del amor es una prolongación del espíritu del cristianismo, todo lo atenuada y secularizada que se quiera. Pero el culto al amor no es, como Rougemont pretende, una *herejía* cristiana. El cristianismo, desde sus inicios (san Pablo), es la religión romántica. El culto al amor en Occidente es un aspecto del culto al sufrimiento, sufrimiento considerado como supremo símbolo de la seriedad (el paradigma de la Cruz). El que en los antiguos hebreos,

griegos y orientales no encontremos la misma valoración del amor es debido a que tampoco encontramos la misma valoración positiva del sufrimiento. El sufrimiento no era el sello de la seriedad; por el contrario, la seriedad se medía por la capacidad personal para evadir o trascender el castigo del sufrimiento, por la habilidad personal para conseguir tranquilidad y equilibrio. En cambio, la sensibilidad que hemos heredado identifica la espiritualidad y la seriedad con la turbulencia, el sufrimiento y la pasión. Durante dos mil años, ha estado espiritualmente de moda entre los cristianos y los judíos padecer dolor. Por tanto, no sobrevaloramos el amor, sino el sufrimiento: más precisamente, los méritos y beneficios espirituales del sufrimiento.

La contribución moderna a esta sensibilidad cristiana ha consistido en descubrir que la elaboración de obras de arte y la aventura del amor sexual eran las dos fuentes de sufrimiento más exquisitas. Eso, y no otra cosa, buscamos en el diario de un escritor, y es lo que Pavese nos proporciona en una abundancia inquietante.

POR AMOR A DOSTOIEVSKI

La literatura de la segunda mitad del siglo XX es un campo muy recorrido, y parecería improbable que aún haya obras maestras en las principales lenguas rigurosamente vigiladas a la espera de que las descubran. Sin embargo, hace unos diez años, saqueando una caja de deslucidos libros viejos en rústica en el exterior de una librería en la calle londinense de Charing Cross, justamente di con un ejemplar así, *Verano en Baden-Baden*, que incluiría entre las hazañas más hermosas, exaltadas y originales de todo un siglo de narrativa y metanarrativa.

No es difícil ahondar en las razones de su oscuridad. Para empezar, su autor no fue escritor de profesión. Leonid Tsipkin era médico, un distinguido investigador de medicina, que publicó casi cien artículos en revistas científicas en la Unión Soviética y el extranjero. Sin embargo —descártese toda comparación con Chéjov y Bulgákov—, este médico y escritor ruso nunca vio una sola página de su obra literaria publicada en vida.

La censura y sus intimidaciones son solo parte de la historia. La narrativa de Tsipkin, sin duda, poco podía aspirar a la publicación oficial. Aunque tampoco circuló en *samizdat*, pues Tsipkin fue del todo ajeno —por orgullo, huraña melancolía, nula disposición al riesgo de que la corporación literaria no oficial lo rechazara— a los círculos independientes o clandestinos que florecieron en Moscú en los sesenta y setenta, la época en la que escribía «para el cajón». Para la propia literatura.

En efecto, resulta casi un milagro que *Verano en Baden-Baden* haya perdurado.

Leonid Tsipkin nació en 1926 en Minsk de padres judíos rusos, ambos médicos. La especialidad de su madre, Vera Poliak, era la tuberculosis pulmonar. Su padre, Boris Tsipkin, era traumatólogo, y fue

apresado a principios del Gran Terror, en 1934, con los habituales cargos imaginarios y luego puesto en libertad, por intervención de un influyente amigo, después de que intentara suicidarse arrojándose por el hueco de la escalera de una prisión. Volvió a su casa en camilla, con la espalda rota, pero no inválido, y continuó ejerciendo la cirugía hasta su muerte (a los sesenta y cuatro años de edad) en 1961. También apresaron a dos hermanas y a un hermano de Tsipkin durante el Terror, que perecieron.

Minsk cayó una semana después de la invasión alemana en 1941, y la madre de Boris Tsipkin, otra hermana y dos sobrinos pequeños fueron asesinados en el gueto. Boris Tsipkin, su mujer y Leonid, de quince años de edad, debieron su escapatoria de la ciudad al jefe de una granja colectiva próxima, un viejo paciente agradecido que mandó retirar de su camión varios toneles de encurtidos para acomodar al apreciado cirujano y a su familia.

Un año después Leonid Tsipkin emprendió sus estudios de medicina, y cuando finalizó la guerra volvió con sus padres a Minsk, donde se licenció en medicina en 1947. En 1948 se casó con Natalia Michnikova, una economista. Mijail, su único hijo, nació en 1950. Por entonces la campaña antisemita de Stalin, lanzada un año antes, acumulaba víctimas, y Tsipkin se ocultó entre el personal de un hospital psiquiátrico rural. En 1957 se le permitió residir con su mujer e hijo en Moscú, donde se le había ofrecido un puesto de patólogo en el prestigioso Instituto de Poliomielitis y Encefalitis Viral. Formó parte del equipo que introdujo la vacuna Sabin contra la polio en la Unión Soviética; su tarea posterior en el instituto puso de manifiesto diversos intereses en la investigación, entre los que estaban las reacciones de tejidos tumorales a las infecciones víricas mortales y la biología y patología de los monos.

Tsipkin siempre había sido un apasionado de la literatura, y siempre había escrito un poco para él mismo, tanto prosa como poesía. Con poco más de veinte años, cuando casi había finalizado sus estudios de medicina, se planteó abandonarlos para así estudiar literatura, con la idea de dedicarse por completo a escribir. Desgarrado por las preguntas

decimonónicas del alma rusa (¿cómo vivir sin fe?, ¿sin Dios?), había idolatrado a Tolstói, el cual a la postre fue sustituido por Dostoievski. Tsipkin también tuvo querencias fílmicas: Antonioni, por ejemplo, pero no Tarkovski. A principios de los sesenta pensó en inscribirse en unos cursos nocturnos del Instituto de Cinematografía para convertirse en realizador, pero la necesidad de mantener a su familia, afirmó más tarde, lo hizo desistir.

También a comienzos de los años sesenta Tsipkin dio cauce a un torrente más comprometido con la escritura: poemas acusadamente influidos por Tsvietáieva y Pasternak: sus retratos colgaban encima de su pequeña mesa de trabajo. En septiembre de 1965 decidió atreverse a mostrar algunos poemas a Andrei Siniavski, pero este fue detenido unos días antes de su cita. Tsipkin y Siniavski, que era un año mayor, nunca se reunieron, y el primero se hizo aún más cauteloso. («Mi padre —afirma Mijail Tsipkin— no era muy propenso a hablar, ni siquiera a pensar mucho en la política. En nuestra familia se daba por sentado sin discusión que el régimen soviético era la encarnación del Mal».) Después de varios intentos infructuosos de publicar algunos poemas, Tsipkin dejó de escribir durante un período. Pasó buena parte de su tiempo dedicado a terminar «Un estudio sobre las propiedades morfológicas y biológicas de cultivos celulares en tejidos tripsinados», su tesis de doctorado en Ciencias. (Su tesis anterior, de doctorado, discurría sobre los tumores cerebrales sometidos a cirugías consecutivas.) Tras la exitosa defensa de su segunda tesis, en 1969, Tsipkin recibió un incremento salarial, lo cual lo eximió del pluriempleo como patólogo a tiempo parcial en un pequeño hospital. Ya en su cuarto decenio comenzó a escribir de nuevo: no poesía, sino prosa.

En los trece años que le quedaban de vida, Tsipkin creó un breve conjunto de obras cada vez más complejas y de mayor alcance. Tras unos cuantos breves escorzos vinieron los relatos más bien urdidos, dos novelas cortas autobiográficas, *El puente sobre el Neroch* y *Norartakir*, y luego su última y más extensa obra narrativa, *Verano en Baden-Baden*, una suerte de novela ensoñada en la cual el que sueña, el propio

Tsipkin, evoca su vida y la de Dostoievski en un apasionado torrente narrativo. La escritura lo engullía, lo aislaba. «De lunes a viernes —cuenta Mijail Tsipkin— mi padre se marchaba a las ocho menos cuarto en punto a su trabajo en el Instituto de Poliomielitis y Encefalitis Viral, situado en un barrio muy alejado de Moscú, en las inmediaciones del aeropuerto de Vnukovo. Volvía a las seis de la tarde, cenaba, hacía una breve siesta, y se sentaba a escribir: cuando no era su prosa eran sus artículos de investigación médica. Antes de dormir, a las diez de la noche, a veces daba un paseo. Acostumbraba también dedicar los fines de semana a escribir. Mi padre anhelaba cualquier oportunidad para escribir, pero era difícil, punzante. Cada palabra lo angustiaba y corregía sus manuscritos sin cesar. En cuanto terminaba la revisión, mecanografiaba lo escrito en una vetusta y lustrosa máquina alemana, una Erika: botín de la Segunda Guerra Mundial que un tío le había regalado en 1949. Y quedaban sus manuscritos en ese formato. No los enviaba a editores y no quería que circulara en *samizdat* porque temía conflictos con el KGB y perder su empleo». Escribir sin expectativa o posibilidad de publicación: ¿qué acopio de fe en la literatura implica algo así? Los lectores de Tsipkin nunca fueron muchos más que su mujer, su hijo y dos compañeros de curso universitario de su hijo en Moscú. No tenía verdaderos amigos en ninguno de los entornos literarios moscovitas.

Hubo un personaje literario en la familia inmediata de Tsipkin, la hermana menor de su madre, la crítica literaria Lidia Poliak, y los lectores de *Verano en Baden-Baden* tienen un atisbo en la misma primera página. En un tren con destino a Leningrado, el narrador abre un libro, un volumen exquisito cuya encuadernación y adornado punto de lectura se describen de modo entrañable antes de que sepamos que se trata del *Diario* de la segunda mujer de Dostoievski, Anna Grigorievna Dostoievski, y que ese ejemplar, endeble y casi en pedazos cuando llegó a las manos de Tsipkin, pertenece a una tía no identificada que solo podría ser Lidia Poliak. Ya que, escribe Tsipkin, «en mi fuero interno no tenía la intención de devolvérselo», ha hecho que lo guillotinen y reencuadernen.

Según Mijail Tsipkin, varios relatos de su padre aluden a Poliak con disgusto. Durante medio siglo fue un miembro de la intelectualidad moscovita y tenía un cargo de investigadora en el Instituto Gorki de Literatura Mundial desde los años treinta; incluso cuando fue despedida de su cátedra en la Universidad de Moscú durante las purgas antisemitas a principios de los cincuenta, logró conservar su puesto en el instituto, donde al cabo de los años Siniavski se habría de convertir en un colega subalterno. Si bien fue ella la que concertó la frustrada reunión con Siniavski, al parecer Poliak desaprobaba los escritos de su sobrino y se mostraba condescendiente, por lo cual él nunca la perdonó.

En 1977, el hijo de Tsipkin y su nuera decidieron solicitar visados de salida. Natalia Michnikova, temiendo que su empleo, para el cual se requería un pase de seguridad, perjudicara las posibilidades de su hijo, renunció a su puesto en la división del Comité Estatal de Suministros Materiales y Técnicos (GOSSNAB) que asignaba equipo pesado industrial y de construcción viaria prácticamente a todos los sectores de la economía soviética, entre ellos el militar. Se concedieron los visados y Mijail y Elena Tsipkin partieron a Estados Unidos. Tan pronto como el KGB hizo llegar esta información a Serguéi Drózdov, el director del Instituto de Poliomielitis y Encefalitis Viral, Tsipkin fue degradado a investigador subordinado, un cargo de alguien sin estudios de posgrado (él tenía dos) y el rango en el que había comenzado hacía más de veinte años. Su salario, en aquel entonces la única fuente de ingresos de la pareja, se redujo al setenta y cinco por ciento. Continuó asistiendo al instituto diariamente pero quedó excluido de la investigación de laboratorio, la cual siempre se conducía por equipos; ninguno de sus colegas estaba dispuesto a trabajar con Tsipkin por temor a ser contagiado por el contacto de un «elemento indeseable». No tenía sentido buscar un puesto de investigador en otro lugar, pues en cada solicitud de empleo habría tenido que declarar que su hijo había emigrado.

En junio de 1979, Tsipkin, su mujer y su madre solicitaron visados de salida. Esperaron entonces dos años. En abril de 1981 se les informó

que sus peticiones eran «inconvenientes» y habían sido denegadas. (La emigración de la Unión Soviética cesó casi por completo en 1980 cuando las relaciones con Estados Unidos se deterioraron a consecuencia de la invasión soviética de Afganistán; era evidente que, por el momento, no había favores de Washington a cambio de que se permitiera salir a los judíos soviéticos.) Durante ese período Tsipkin escribió la mayor parte de *Verano en Baden-Baden*.

Comenzó el libro en 1977 y lo concluyó en 1980. La redacción estuvo precedida de años de preparación: consultó archivos y fotografió los lugares relacionados con la vida de Dostoievski, así como los que sus personajes frecuentaban durante las estaciones y a las horas del día mencionadas en las novelas. (Tsipkin fue un fotógrafo aficionado entusiasta y tuvo una cámara desde comienzos de los años cincuenta.) Al concluir *Verano en Baden-Baden* obsequió al museo Dostoievski de Leningrado con un álbum de estas imágenes.

Pese a que era inconcebible que *Verano en Baden-Baden* pudiera publicarse en Rusia, aún quedaba la opción de publicarla en el extranjero, tal como estaban haciendo entonces los mejores escritores con su obra. Tsipkin intentó eso precisamente y pidió a Azary Messerer, un periodista amigo que había recibido autorización para marcharse a principios de 1981, que sacara de contrabando una copia del manuscrito y algunas fotografías fuera de la Unión Soviética. Messerer consiguió llevarlo a cabo gracias a los buenos oficios de dos amigos estadounidenses, un matrimonio, corresponsales de la UPI en Moscú.

A finales de septiembre, Tsipkin, su mujer y su madre volvieron a solicitar los visados de salida. El 19 de octubre Vera Poliak murió a la edad de ochenta y seis años. La denegación de las tres solicitudes llegó una semana después; en esta ocasión había tardado menos de un mes.

A principios de marzo de 1982, Tsipkin visitó al director de la oficina de visados de Moscú, el cual le dijo: «Doctor, nunca le permitirán emigrar». El lunes 15 de marzo, Serguéi Drózdov informó a Tsipkin que ya no conservaría su puesto en el instituto. Ese mismo día Mijail Tsipkin, a la sazón estudiante de posgrado en Harvard, llamó a Moscú para anunciar que el sábado su padre se había convertido por fin en un

autor publicado. Azary Messerer había logrado colocar *Verano en Baden-Baden* en el semanario de emigrados rusos en Nueva York, *Novaya Gazeta*. La primera entrega, ilustrada con algunas fotografías de Tsipkin, había aparecido el 13 de marzo.

En la mañana del sábado 20 de marzo, en su quincuagésimo sexto cumpleaños, Tsipkin se sentó en su escritorio para continuar con la traducción de un texto médico del inglés al ruso, pues la traducción era una de las escasas posibilidades de ganarse la vida a duras penas entre los *refuseniks* (los ciudadanos soviéticos, casi siempre judíos, a los que se les había denegado el visado de salida y eran despedidos de su empleo), de pronto se sintió mal (era un infarto al corazón), se recostó, llamó a su mujer y falleció. Había sido un autor de narrativa publicado exactamente siete días.

Para Tsipkin, era cuestión de honor que todo aquello de carácter fáctico en *Verano en Baden-Baden* fuera veraz respecto de la historia y las circunstancias de las vidas reales evocadas. *Verano en Baden-Baden* no es, como la excepcional *El maestro de Petersburgo* de J. M. Coetzee, una fantasía sobre Dostoievski. Tampoco es una docunovela, aunque Tsipkin estaba obsesionado con hacer todo «bien». (En palabras de su hijo, fue, en todos los aspectos, «muy sistemático».) Tsipkin acaso haya imaginado que si alguna vez la obra se publicaba como libro debería incluir algunas fotografías que había hecho, anticipándose así al efecto característico de la obra de W. G. Sebald, que al sembrar sus libros de fotografías infunde de enigma y patetismo la más llana idea de verosimilitud.

¿Qué clase de libro es *Verano en Baden-Baden*? Desde el comienzo propone una narración doble. Es invierno, a fines de diciembre, sin fecha precisa; una suerte de «ahora». El narrador se encuentra en un tren que se dirige a Leningrado (el antiguo y futuro San Petersburgo). Y es mediados de abril de 1867. Los Dostoievski, Fiódor («Fedia») y su joven mujer, Anna Grigorievna, han partido de San Pertersburgo y están de camino a Dresde. La historia de los viajes de los Dostoievski —

pues en la novela de Tsipkin se encontrarán casi siempre en el extranjero y no solo en Baden-Baden— ha sido investigada con escrúpulo. Los pasajes en los que el narrador —Tsipkin— describe sus propios quehaceres son autobiográficos en su integridad. Puesto que la imaginación y los hechos se pueden contrastar con facilidad, nos inclinamos a sacar de ello lecciones de género, y segregamos los relatos inventados (la narrativa) de las narraciones de la vida real (la crónica y la autobiografía). Es una convención: la nuestra. En la literatura japonesa, la llamada «novela del yo» (*shishosetsu*), la narración sobre todo autobiográfica pero que contiene episodios inventados, es una forma dominante de la novela.

En *Verano en Baden-Baden* se evocan, describen y recrean diversos mundos «reales» en un torrente alucinatorio de asociaciones. La originalidad de la novela de Tsipkin reside en el modo en que se *mueve*, en los desplazamientos del innominado narrador, embarcado en su viaje a través del yermo paisaje soviético contemporáneo, a la vida de los errantes Dostoievski. En la ruina cultural del presente, trasciende el pretérito febril. Tsipkin está viajando al interior del alma y el cuerpo de Fedia y Ana mientras viaja a Leningrado. Hay prodigiosas y extraordinarias acciones de empatía.

Tsipkin se quedará en Leningrado unos días: es una peregrinación dostoievskiana (por supuesto no la primera), solitaria (como de costumbre sin duda), que terminará con una visita a la casa donde murió el escritor. Los Dostoievski acaban de comenzar sus viajes en la inopia; permanecerán en Europa occidental cuatro años. (Merece la pena recordar que al autor de *Verano en Baden-Baden* nunca se le permitió salir de la Unión Soviética.) Dresde, Baden-Baden, Basilea, Frankfurt, París; su sino es la agitación constante por las confusiones y humillaciones de una constreñida miseria financiera mientras tienen que vérselas con un coro de forasteros altivos (porteros, mozos, administradores, camareros, tenderos, prestamistas, crupieres) y por las rachas del capricho y todo tipo de emociones volátiles. La fiebre del juego. Las fiebres morales. La fiebre de la enfermedad. Las fiebres sensuales. La fiebre de los celos. Las fiebres penitenciales. El miedo…

La intensidad principal retratada en la recreación narrativa de la vida de Dostoievski no es el juego, ni la escritura, ni Cristo. Es la generosa y abrasadora totalidad (que no expresa el grado de satisfacción) del amor conyugal. ¿Quién olvidará la imagen de la unión de la pareja como si nadaran? El amor misericordioso pero siempre digno de Ana por Fedia armoniza con el amor del discípulo de la literatura, Tsipkin, por Dostoievski.

No hay nada inventado. Todo está inventado. La acción que la encuadra es el viaje que el narrador está efectuando a los lugares de la vida y las novelas de Dostoeivski, como parte de los preparativos (como advertimos a la postre) del libro que tenemos en las manos. *Verano en Baden-Baden* pertenece a ese subgénero infrecuente y exquisitamente ambicioso de la novela: la narración de la vida real de una persona de mérito de otra época; tejida esta historia con la del presente, el novelista medita, intenta penetrar con mayor profundidad en la vida interior de alguien cuyo destino no solo fue histórico, sino también monumental. (Otro ejemplo, y otra de las glorias de la literatura italiana del siglo xx, es *Artemisia* de Anna Banti.)

Tsipkin parte de Moscú en la primera página y pasados dos tercios del libro llega a la estación Moskovski de Leningrado. Aunque sabe que en algún lugar cerca de la estación está «aquella casa vulgar de color gris de Petersburgo» donde Dostoievski pasó los últimos años de su vida, sigue andando con su maleta en la helada penumbra nocturna, cruzando la Perspectiva Nevski para pasar por otros lugares relacionados con los últimos años de Dostoievski; después tropieza con el lugar donde siempre se hospeda en Leningrado, la parte de un ruinoso apartamento comunitario habitado por una amiga de su madre, descrita con afecto, que lo convida, alimenta, le dispone un sofá roto para que se acueste, y le pregunta, como siempre, «¿Sigues entusiasmado con Dostoievski?». Cuando la mujer se va a dormir, Tsipkin se hunde en un volumen arrancado al azar de la edición prerrevolucionaria de las obras completas de Dostoievski de la librería, el *Diario de un escritor*, y se queda dormido reflexionando en el misterio de su antisemitismo.

Después de una mañana de charla con su afable y vieja amiga y de escuchar más historias de los horrores vividos durante el sitio de Leningrado, Tsipkin sale —oscurece, el breve día invernal ya está concluyendo— a recorrer la ciudad «fotografiando la casa de Raskólnikov, o la casa de la vieja usurera, o la casa de Sónechka, o las casas que había habitado su autor, porque aquí vivió durante el período más oscuro y clandestino de su vida, los primeros años posteriores a su regreso del destierro». Avanzando, guiado «por un sentido de la orientación interior», Tsipkin consigue llegar «exactamente al lugar adecuado» —«mi corazón dio un vuelco de alegría y de algún otro sentimiento confuso»—, frente al edificio de cuatro plantas de la esquina donde murió Dostoievski, y que es en la actualidad su museo; y a la descripción de la visita («Un silencio casi religioso reinaba en las salas del museo») sigue la narración de una muerte que es digna de Tolstói. A través del prisma del atormentado pesar de Anna, Tsipkin recrea las largas horas de agonía en este libro sobre el amor, el amor conyugal y el amor a la literatura: amores que no se enlazan o comparan de modo alguno, sino que a cada cual se le reconoce lo debido, cada cual contribuye infundiendo su fuego.

Si se ama a Dostoievski, ¿qué se puede hacer —qué puede hacer un judío— si se sabe que detestaba a los judíos? ¿Cómo explicar el feroz antisemitismo de «un hombre tan sensible a los sufrimientos humanos en sus novelas, el defensor fervoroso de los humillados y ofendidos»? ¿Y cómo entender «esta atracción especial que Dostoievski parece sentir por los judíos»? El más penetrante de los primeros admiradores judíos de Dostoievski, Leonid Grossman (1888-1965), encabeza una lista larga de aquellas figuras que cita Tsipkin. Grossman es una fuente importante para que Tsipkin vuelva a imaginar la vida de Dostoeivski, y uno de los libros que menciona al principio de *Verano en Baden-Baden* es producto de las eruditas labores de Grossman. Él fue quien editó la primera antología de las *Reminiscencias* de Anna Dostoievski, publicadas en 1925, siete años después de la muerte de esta. Tsipkin especula que la

ausencia de «insignificantes y detestables judíos» y otras frases esperables en las memorias de la viuda de Dostoievski podría explicarse por el hecho de que las escribiera, en los albores de la revolución, después de haber conocido a Grossman.

Tsipkin tuvo que haber conocido los muchos ensayos influyentes de Grossman, como *Balzac y Dostoievski* (1914) y *La biblioteca de Dostoievski* (1919). Acaso se haya topado con *Roulettenburg* (1932), la novela de Grossman, una glosa a la novelita de Dostoievski sobre la pasión por el juego. (*Roulettenburg* era el título original de *El jugador*.) Pero no pudo haber leído las *Confesiones de un judío* (1924), que estaba completamente agotado. *Confesiones de un judío* es una relación de la vida del más embelesado y patético de todos los judíos dostoievskianos, Arkadi Kovner (1842-1909), criado en el gueto de Vilna, con el que Dostoeivski entabló una relación epistolar. Kovner fue un temerario autodidacto que había sucumbido al hechizo del autor, y la lectura de *Crimen y castigo* le empujó a cometer un robo para socorrer a una joven y empobrecida mujer enferma de la que estaba enamorado. En 1877, desde su celda en una cárcel moscovita, antes de ser transportado a Siberia a cumplir una sentencia de cuatro años de trabajos forzados, Kovner le escribió a Dostoievski para enfrentarlo al asunto de su antipatía hacia los judíos. (Esa fue la primera carta, la segunda trataba sobre la inmortalidad del alma.)

Al final, no hay solución a la angustiosa cuestión del antisemitismo de Dostoeivski, un tema que irrumpe en *Verano en Baden-Baden* una vez que Tsipkin llega a Leningrado. Parecía, escribe, «inverosímil y extraño» que Dostoievski no hubiera dedicado siquiera «una sola palabra a defender al pueblo perseguido durante milenios… ni siquiera consideraba a los judíos como un pueblo, sino como a una tribu… y a esta tribu pertenecía yo, mis muchos amigos y conocidos, con quienes discutía los sutiles problemas de la literatura rusa». Sin embargo, esto no ha impedido que los judíos amen a Dostoievski. ¿Cómo se explica?

Tsipkin no ofrece mejor esclarecimiento que el fervor de los judíos por la grandeza de la literatura rusa; lo cual nos podría recordar que la adulación alemana de Goethe y Schiller fue en buena parte una trama

judía hasta el momento mismo en que Alemania comenzó asesinar a sus judíos. Amar a Dostoievski significa amar la literatura.

Verano en Baden-Baden es un curso acelerado de los grandes temas de la literatura rusa y está unificado por el ingenio y celeridad de su lenguaje, que se mueve con vigor, seduciendo, entre la primera y la tercera personas —los hechos, recuerdos y las meditaciones del narrador («yo») y las escenas de Dostoievski («él», «ellos», «ella»)— y entre el pasado y el presente. Pero no se trata más de un presente unitario (de Tsipkin en su peregrinación dostoievskiana) que de un pasado unitario (los Dostoievski de 1867 a 1881, el año de la muerte del escritor). Dostoievski, en el pretérito, se rinde a la resaca de las escenas recordadas, las pasiones de los momentos anteriores de su vida; el narrador, en el presente, convoca los recuerdos de *su* pasado. La sangría de cada párrafo comienza con una larga, larga oración, cuyas conjunciones son «y» (muchas veces) y «pero» (algunas) y «si bien» y «por cuanto» y «tal como» y «porque» y «como si» junto con numerosos guiones, y aparece un punto solo cuando concluye el párrafo. En el curso de estas oraciones-párrafos prolongadas con vehemencia, el río de la emoción crece y arrastra la narración de la vida de Dostoievski y de Tsipkin: una oración que comienza con Fedia y Anna en Dresde puede retroceder a los años de un Dostoievski convicto o a un ataque de manía ludópata relacionada con su romance con Polina Súslova, todo ello urdido con un recuerdo de los días del narrador como estudiante de medicina y con una reflexión sobre unos versos de Pushkin.

Las de Tsipkin recuerdan a las oraciones continuas de Saramago, que adhiere el diálogo a la descripción y la descripción al diálogo, y están claveteadas con verbos que se niegan sistemáticamente a permanecer en presente o en pretérito. Por su carácter incesante, las oraciones de Tsipkin participan de la misma fuerza y febril autoridad que las de Thomas Bernhard. Es evidente que Tsipkin no podía haber conocido los libros de Saramago y Bernhard. Tenía otros modelos de prosa arrebatada en la literatura del siglo xx. Le fascinaba la primera, no la

última, prosa de Pasternak: la de *El salvoconducto* y no del *Doctor Zhivago*. Le fascinaba Tsvietáieva. Le fascinaba Rilke, en parte porque ya les había fascinado a Tsvietáieva y Pasternak; leyó muy poca literatura extranjera, y solo en traducción. Entre la que leyó su mayor pasión fue Kafka, al que había descubierto gracias a un volumen de cuentos publicado en la Unión Soviética a mediados de los sesenta. La pasmosa oración de Tsipkin era de su invención exclusivamente.

El hijo de Tsipkin señala que su padre estaba obsesionado con los detalles y era pulcro hasta la compulsión. Su nuera, al comentar la especialidad médica que había elegido —la patología— y su decisión de nunca ejercer recuerda que «estaba muy interesado en la muerte». Acaso solo un hipocondríaco obsesivo y acosado por la muerte como parece haber sido Tsipkin podría haber creado una forma libre de la oración tan original. Su prosa es un vehículo ideal para la intensidad emocional y la abundancia de su trama. En un libro relativamente breve, la oración larga revela la inclusión, la asociación; la presteza apasionada de un temperamento imbuido, en casi todos sus aspectos, en lo inexorable.

Además de la historia del incomparable Dostoievski, la novela de Tsipkin ofrece un recorrido mental extraordinario por la realidad rusa. Dando por sentado, si no resulta una manera harto extraña de expresarlo, el sufrimiento de la era soviética, del Gran Terror de 1934 a 1937 hasta el presente de la gesta del narrador: el libro palpita con ese sufrimiento. *Verano en Baden-Baden* es también un recuento animoso y lastimero de la literatura rusa: de todo el espectro de la literatura rusa. Pushkin, Turguéniev (hay una escena de feroz enfrentamiento entre este y Dostoievski), y las grandes figuras de la literatura del siglo XX y del conflicto ético —Tsvietáieva, Solzhenitsin, Sajárov y Bonner— también se presentan, son vertidos en la narración.

Se emerge de la lectura de *Verano en Baden-Baden* purificado, agitado, fortalecido, se respira más profundamente, agradecido por lo que puede alojar y ejemplificar la literatura. Leonid Tsipkin no escribió un libro largo. Pero emprendió un gran viaje.

JOSEPH BRODSKY

Mientras *seamos,* siempre estaremos en algún sitio. Los pies siempre están en algún lugar, plantados o corriendo. Las mentes, es de todos sabido, pueden estar en otro sitio. Las mentes, ya sea por falta de vitalidad o por la fortaleza más profunda, pueden estar en el pasado y en el presente, o en el presente y el futuro. O simplemente aquí y allí. Por razones que no resultan difíciles de comprender, la producción del arte en el plano más elevado de su realización durante casi todo el siglo anterior ha precisado, con más frecuencia que menos, de un desarrollo excepcional del talento para encontrarse, mentalmente, en dos lugares a la vez. Van Gogh, eufórico con los paisajes que ha estado pintando y dibujando en el sur de Francia, le escribe a su hermano Theo que está «realmente» en Japón. Un joven y hasta entonces inédito poeta de Leningrado que cumplía una condena de trabajos forzados en la granja colectiva de un poblado del norte, cerca del Mar Blanco, recibe la noticia —es enero de 1965— de que T. S. Eliot ha muerto en Londres, se sienta a la mesa en su casucha helada, y en las siguientes veinticuatro horas compone una larga elegía a Eliot, la cual es también un homenaje al muy vivo W. H. Auden (pues adopta el tono y el ritmo de la elegía de este último a la muerte de Yeats).

Siempre manifestó la elegancia suficiente para asegurar que en realidad no había sufrido durante el año y medio de exilio interno; que más bien le gustaban las faenas agrarias, sobre todo palear estiércol, que tenía por una de las más honradas y gratificantes labores que había desempeñado hasta entonces, pues todos en Rusia estaban hundidos en la mierda, y había conseguido escribir allí unos cuantos poemas.

Luego, de regreso a su Leningrado natal, Joseph Brodsky «cambió de imperio», como lo expresó sucintamente, unos cuantos años más tarde. Ocurrió de pronto, de un día a otro, y absolutamente en contra de su

voluntad: entre otras pérdidas, separó a este querido hijo único de sus ancianos padres, y como castigo adicional al poeta renegado, el Gobierno soviético les denegó posteriormente la autorización de salida para reunirse aunque fuera brevemente, digamos, en la cercana Helsinki, y murieron sin que pudiera abrazarlos de nuevo. Una pena incurable, que llevó con suma indignación y suma sobriedad.

Incluso consiguió que su salida impuesta por la KGB fuera algo autopropulsado

> En lo tocante a dónde poner el pie en el suelo,
> la tierra siempre es dura. Yo recomiendo Norteamérica.

y cayera entre nosotros como un misil lanzado desde el otro imperio, un misil benigno cuya carga no solo fue su genio sino la noción exaltada, rigurosa, que su literatura autóctona da a la autoridad del poeta. (Lo cual también puede hallarse entre sus escritores en prosa: piénsese cómo Gogol y Dostoievski pensaron en el cometido moral y espiritual del novelista.) Muchas aptitudes facilitaron su pronta inserción en Estados Unidos: diligencia inmensa y confianza en sí mismo, ironía aguda, indiferencia y astucia. Pero a pesar de todo el brío e ingenio de sus vínculos con su país adoptivo, bastaba ver a Joseph Brodsky entre otros exiliados y emigrados rusos para advertir hasta qué grado seguía siendo visceral y expresivamente ruso. Y qué generosa era en realidad su adaptación, junto con su entusiasmo por imponerse entre nosotros.

Semejante adaptabilidad, semejante gallardía, tal vez reciba el nombre de cosmopolitismo. Pero el verdadero cosmopolitismo tiene menos que ver con la relación propia con el espacio que con el tiempo, sobre todo con el pasado (el cual es simplemente mucho mayor que el presente). Ello nada tiene que ver con la relación sentimental frente al pasado denominada nostalgia. Se trata de una relación, despiadada con uno mismo, que reconoce el pasado como fuente de criterios, de más elevados criterios de los que el presente se permite. No se debería escribir para complacer a los contemporáneos sino a los predecesores, declaró Brodsky a menudo. Sin duda los complació: sus compatriotas

coinciden en que fue el único sucesor de Mandelstam, Tsvietáieva y Ajmátova en su época. El enaltecimiento del «plano de la estima» (como solía calificarlo) fue identificado implacablemente con los pertinentes esfuerzos, ambiciones y fidelidades de los poetas.

Considero a Joseph Brodsky un poeta mundial; en parte porque no puedo leerlo en ruso; sobre todo porque ese era el registro que dominaba en sus poemas, de extraordinaria celeridad y densidad de notación material, de referencias culturales, de actitud. Enfatizaba que el «trabajo» (una palabra muy usada) de la poesía consistía en la exploración de la capacidad del lenguaje de viajar más lejos, más rápido. La poesía, afirmaba, es pensamiento acelerado. Era su mejor argumento, y adujo muchos, en defensa de la superioridad de la poesía frente a la prosa, pues tenía a la rima por esencial en este proceso. Un ideal de aceleración mental es la clave de sus grandes logros (y de sus límites), tanto en prosa como en poesía, y de su indeleble presencia. La conversación con él, tan felizmente recordada por su amigo Seamus Heaney, «era un despegue vertical inmediato y la desaceleración era imposible».

La mayor parte de su obra podría quedar subsumida en el título de uno de sus primeros poemas, «Advertencia al viajero». Los viajes reales nutrieron sus periplos mentales, con la característica prima de una rápida asimilación de lo que había que conocer y sentir, una resolución a nunca dejarse embaucar, y mordaces reconocimientos de vulnerabilidad. Por supuesto, hubo otros lugares predilectos, sobre todo cuatro países (y la poesía producida dentro de sus fronteras): Rusia, Inglaterra, Estados Unidos e Italia. Es decir, los imperios nunca dejaron de incitar sus veloces poderes de asociación y generalización; de ahí su pasión por los poetas latinos y los emplazamientos de la Roma antigua inscrita en diversos ensayos y en la obra *Mármoles*, así como en sus poemas. La principal, y en última instancia acaso la única, variable defendible de cosmopolitismo es ser ciudadano de un imperio. El temperamento de Brodsky fue imperial en muchos sentidos.

Su terruño era el ruso. Ya no Rusia. Quizá ninguna decisión adoptada en la última parte de su vida fuera tan sorprendente (para muchos), tan

emblemática de su carácter, como su negativa, después del desmantelamiento del imperio soviético y ante incontables peticiones devotas, a volver por más breve que fuera la visita.

Y vivió entonces casi toda su vida adulta en otro lugar: aquí. Y Rusia, la fuente de todo lo más sutil y audaz y fértil y doctrinario de su mente y talentos, se convirtió en el gran otro lugar al cual no pudo, no quiso, por orgullo, por rabia, por ansiedad, volver nunca.

Ahora se ha ido a toda prisa de nosotros, esa es la impresión causada, a fin de residir en el mayor imperio, el más poderoso de todos, el otro lugar definitivo: un traslado cuya anticipación (mientras padeció una grave enfermedad cardiaca durante muchos años) exploró en tantos poemas desafiantes y conmovedores.

La obra, el ejemplo, los criterios —y nuestra pena— permanecen.

LA PROSA DE UNA POETA

«Yo nada sería sin el siglo XIX ruso», escribió Camus en 1958 en una carta de homenaje dirigida a Pasternak: uno de los integrantes de la constelación de magníficos escritores cuya obra, unida a los anales de sus trágicos destinos, y preservada, recuperada, descubierta en traducción en los últimos cinco lustros, ha convertido el siglo XX ruso en un acontecimiento que es (o ya se confirmará) igualmente formativo y, por ser también el siglo nuestro, mucho más pertinaz, influyente.

El siglo XIX ruso que cambió nuestras almas fue hazaña de prosistas. Su siglo XX ha sido, casi por entero, hazaña de poetas; si bien no solo *en* la poesía. Los poetas sostuvieron las opiniones más apasionadas de su propia prosa: todo ideal de seriedad inevitablemente bulle de desprecio. En los postreros decenios de su vida, Pasternak rechazó el horrendo modernismo y engreimiento de su espléndida y sutil prosa memorialista de juventud (como la de *El salvoconducto*), mientras proclamaba que la novela en la cual estaba enfrascado, *Doctor Zhivago,* era el más auténtico y cabal de sus escritos, y junto a ella su poesía nada valía. Fue característico que los poetas se entregaran a una definición de poesía como un empeño de tal inherente superioridad (la meta más eminente de la literatura, la condición más eminente del lenguaje) que toda obra en prosa se volvía una empresa inferior; como si la prosa fuese siempre una comunicación, una actividad de servicio. «La instrucción es el nervio de la prosa —escribió Mandelstam en uno de sus primeros ensayos; así pues—, lo que tiene sentido para el prosista o ensayista, al poeta se le antoja carente de él por completo». Si bien los prosistas están obligados a dirigirse al público concreto de sus contemporáneos, la poesía en conjunto tiene un destinatario más o menos distante y desconocido, afirma Mandelstam: «El intercambio de señales con el planeta Marte… es tarea digna de un poeta lírico».

Tsvietáieva comparte esa acepción de la poesía en cuanto cúspide del empeño literario, lo cual supone la identificación de todo gran escrito, aunque se trate de prosa, con la poesía. «Pushkin era un poeta —concluye en su ensayo "Pushkin y Pugachev" (1937)—, y en ningún otro caso fue poeta con más vigor que en la prosa "clásica" de *La hija del capitán*».

La misma supuesta paradoja con la que Tsvietáieva compendia su amor por la novela corta de Pushkin, la amplía Joseph Brodsky en el ensayo preliminar a la edición que recoge (en ruso) la prosa de Tsvietáieva: si bien es magnífica, esta ha de ser definida como «la continuación de la poesía por otros medios». Al igual que otros notables poetas rusos de antaño, Brodsky precisa para su definición de poesía de un Otro caricaturizado: la indolente condición mental que iguala con la prosa. Suponiendo un modelo privativo de la prosa y de los motivos del poeta para adoptarla («los cuales en general dictan las consideraciones económicas, los "periodos estériles" y casi nunca la urgencia polémica»), en contraste con el modelo más exaltado y preceptivo de la poesía (cuyo «verdadero asunto» son «los objetos y sentimientos absolutos»), es obligado entonces tener al poeta por aristócrata de las letras y al prosista por burgués o plebeyo; si la poesía es la fuerza aérea —otra imagen de Brodsky—, la prosa es la infantería.

Semejante definición de poesía es de hecho tautológica: como si la prosa fuese idéntica a lo «prosaico». Y «prosaico», en cuanto término denigrante que significa insípido, trivial, común, insulso, es justamente un concepto romántico. (El diccionario Oxford propone 1813 como año de su primer uso en sentido figurado.) En la «defensa de la poesía», uno de los temas inconfundibles de las literaturas románticas en Europa occidental, la poesía es una forma del lenguaje y del ser: un ideal de intensidad, de candor absoluto, de nobleza y de heroísmo.

La república de las letras es, en realidad, una aristocracia. Y «poeta» siempre ha sido un *titre de noblesse*. Aunque en el periodo romántico la nobleza del poeta ya no fue sinónimo de mera superioridad y adoptó un carácter adverso: el poeta como avatar de la libertad. Los románticos inventaron al escritor heroico, una figura central de la literatura rusa

(la cual no se desarrolla hasta comienzos del siglo XIX); y como en efecto acabó ocurriendo, la historia hizo de la retórica una realidad. Los grandes escritores rusos *son* héroes (no tienen opción si han de ser grandes escritores) y esa literatura continúa fomentando las nociones románticas del poeta. Para los poetas rusos modernos la poesía defiende el inconformismo, la libertad, el individualismo frente a la sociedad, al presente despreciable y vulgar, al esclavo comunitario. (Como si la prosa en su verdadero estado fuera, en definitiva, el Estado.) Por ello es natural que insistan en el carácter absoluto de la poesía y su diferencia radical con la prosa.

La prosa es a la poesía, afirmó Valéry, lo que el andar a la danza: la supuesta superioridad inherente de la poesía en los románticos apenas se limita a los grandes poetas rusos. Siempre es una caída, sostiene Brodsky, que un poeta elija la prosa, es «como pasar del galope tendido al trote». El contraste no solo se refiere a la velocidad, desde luego, sino a la masa: la naturaleza compacta de la poesía lírica frente a la cabal extensión de la prosa. (Gertrude Stein, aquella virtuosa del arte antilacónico, de la prosa extensa, sostenía que la poesía es sustantivos, la prosa, verbos. Es decir, el genio característico de la poesía es nombrar; el de la prosa, mostrar el movimiento, el proceso, el tiempo: el pasado, el presente y el futuro.) La prosa reunida de todo poeta excepcional que haya escrito prosa de excepción —Valéry, Rilke, Brecht, Mandelstam, Tsvietáieva— es mucho más voluminosa que el conjunto de su poesía. En literatura hay algo semejante al prestigio que los románticos conferían a la esbeltez.

Que los poetas escriban prosa con regularidad y los prosistas casi nunca poesía, no es, como sostiene Brodsky, prueba de la superioridad de esta última. Para él, «El poeta, en principio, es “superior” al prosista […] pues un poeta menesteroso es capaz de sentarse y redactar un artículo, mientras que, en parecidos apremios, a un prosista apenas se le ocurriría pensar en un poema». Pero el meollo sin duda no es que escribir poesía sea menos rentable que escribir prosa, sino que es

singular: la marginación de la poesía y su público; lo que antaño se tenía por un oficio común, como tocar un instrumento musical, parece en la actualidad coto de lo difícil e intimidante. Ya no solo los prosistas, sino en general la gente cultivada, no escribe poesía. (Y la poesía, como había sido común, ya no se memoriza.) El desempeño mismo en la literatura moderna está condicionado en parte por el amplio descrédito de la noción de virtuosismo literario; por la manifiesta merma de virtuosismo. Parece absolutamente extraordinario que hoy alguien pueda escribir una prosa brillante en más de un idioma: nos maravillan Nabokov, Beckett y Cabrera Infante, pero hasta hace dos siglos semejante virtuosismo se habría dado por sentado. Lo mismo sucedía, hasta fecha reciente, con la capacidad de escribir poesía así como prosa.

En el siglo xx, la escritura de poemas tiende a ser la distracción juvenil del prosista (Joyce, Beckett, Nabokov…) o una actividad ejercida con la mano izquierda (Borges, Updike…). Ser poeta es presuntamente más que escribir poesía, incluso poesía excepcional: Lawrence y Brecht, quienes escribieron grandes poemas, no son tenidos en general por poetas de excepción. Ser poeta es definirse, y persistir en seguir siendo (a pesar de todo), solo poeta. Así, Thomas Hardy, que fuera considerado por todos ejemplo literario en el siglo xx en cuanto prosista excepcional y también gran poeta, renunció a la novela para así escribir poesía. (Hardy dejó de ser prosista. Se convirtió en poeta.) En este sentido, el concepto romántico de poeta, el que sostiene la máxima relación con la poesía, ha prevalecido, y no solo entre los escritores rusos modernos.

Sin embargo, hay una excepción en la crítica. El poeta que también ejerce el ensayo crítico con maestría no pierde su condición; de Blok a Brodsky, la mayoría de los poetas rusos destacados han escrito espléndida prosa crítica. De hecho, la mayoría de los críticos en verdad influyentes, desde la época romántica, han sido poetas: Coleridge, Baudelaire, Valéry, Eliot. Que casi nunca se intenten otras formas de la prosa revela una profunda diferencia con el periodo romántico. Un Goethe, un Pushkin o un Leopardi, que escribieron poesía y prosa (no

crítica) excepcionales, no parecían excéntricos o presuntuosos. Sin embargo, la divergencia en los modelos de prosa en las sucesivas generaciones literarias —el surgimiento de una tradición minoritaria de prosa «artística», el dominio de la prosa inculta o pseudoculta— ha hecho que semejante hazaña sea mucho más anómala.

En realidad, los límites de la prosa y la poesía se han vuelto mucho más difusos, unificados por el *ethos* maximalista característico del artista moderno: crear una obra que alcance sus extremos. La pauta que parece harto adecuada a la poesía lírica, y según la cual los poemas son tenidos por artefactos lingüísticos a los que nada puede añadirse, hoy influye en casi todo lo propiamente moderno de la prosa. Justo porque la prosa, desde Flaubert, ha pretendido algo de la intensidad, la velocidad y la inevitabilidad léxica de la poesía, parece haber una mayor urgencia de afianzar el sistema bipartidista de la literatura, distinguir la prosa de la poesía, y oponerlas.

La razón por la cual la prosa, y no la poesía, está siempre a la defensiva es que el partido de la prosa parece a lo sumo una coalición ad hoc. ¿Cómo no desconfiar de una designación que en la actualidad comprende el ensayo, las memorias, la novela o el cuento y el teatro? La prosa no solo es una categoría espectral, un estado de la lengua que se define en sentido negativo, por su opuesto: la poesía. («Tout ce qui n'est point prose est vers, et tout ce qui n'est point vers est prose», proclama el profesor filósofo en *El burgués gentilhombre* de Molière, de tal suerte que el burgués pueda descubrir que toda su vida ha estado —sorpresa— hablando en prosa.) En la actualidad es un término versátil para una panoplia de formas literarias que, en su evolución moderna y disolución de alta velocidad, ya no se sabe cómo nombrar. En cuanto término empleado para designar lo que Tsvietáieva escribió y no podía denominarse poesía, «prosa» es un concepto más o menos reciente. Cuando los ensayos ya no parecen lo que solía denominarse ensayo, y la narrativa extensa o breve lo que solía denominarse novela o cuento, decimos prosa.

Uno de los grandes acontecimientos literarios del siglo XX ha sido la evolución de una especie singular de prosa: impaciente, ardiente, elíptica, en general en primera persona, que a menudo emplea formas discontinuas o quebradas, y sobre todo obra de poetas (o si no, de escritores con el modelo de la poesía en mientes). Para algunos poetas escribir prosa es ejercer una actividad en verdad diferente, es tener una voz diferente (más persuasiva, más razonable). La crítica y el periodismo cultural de Eliot, Auden y Paz, aun siendo excelentes, no están redactados en prosa de poeta. La crítica y los escritos de circunstancias de Mandelstam y Tsvietáieva sí. En contraste con Mandelstam —autor de crítica, periodismo, una poética (*Coloquio sobre Dante*), una novela corta (*El sello egipcio*), unas memorias (*El rumor del tiempo*)—, Tsvietáieva en su prosa presenta una gama más reducida de géneros, un ejemplo más puro de prosa de poeta.

La prosa del poeta no solo tiene un fervor, densidad, velocidad y carácter singulares. Trata un asunto que la distingue: el desarrollo de la vocación poética.

En general adopta la forma de dos modalidades narrativas. Una es francamente autobiográfica. La otra, también en el molde de las memorias, es el retrato de otra persona, bien de un escritor (a menudo de la generación precedente, y mentor) o de un pariente querido (casi siempre padres o abuelos). El homenaje a los demás complementa las evocaciones personales: el poeta se libra del vulgar egoísmo mediante el vigor y la pureza de sus admiraciones. Al rendir homenaje a los modelos importantes y al evocar los encuentros decisivos, tanto en la vida real como en la literatura, el escritor enuncia los criterios con los que se ha de juzgar su esencia.

La prosa del poeta trata casi siempre de la condición de poeta. Y escribir tal autobiografía, como definirse poeta, precisa de una mitología de la identidad. La identidad descrita es la del poeta, ante la cual se sacrifica a menudo y sin piedad el yo diario (y otros). El ser del poeta es la verdadera esencia, el otro es el vehículo; y cuando muere el ser del poeta, muere la persona. (Albergar dos esencias es la definición de destino patético.) La mayor parte de la prosa de los poetas —sobre

todo la de forma memorística— está dedicada a la crónica de la triunfal manifestación del yo poético. (En el diario o dietario, el otro género mayor de la prosa del poeta, la atención se dirige a la grieta entre la identidad poética y la cotidiana y a las frecuentes transacciones frustradas entre ambas. Los diarios —por ejemplo, los de Baudelaire o los de Blok— abundan en reglas para proteger la identidad del poeta; desesperadas máximas de aliento; relatos de los peligros, decepciones y derrotas.)

Muchos escritos de Tsvietáieva en prosa son retratos del yo en cuanto poeta. En los recuerdos sobre Max Voloshin, «Una palabra viva para un hombre vivo» (1933), Tsvietáieva evoca a la colegiala con gafas, desafiante, de cabello cortado al rape, que acaba de publicar su primer poemario; a Voloshin, un reputado crítico y poeta, que habiendo elogiado su libro, llegó sin anunciarse a visitarla. (El año es 1910 y Tsvietáieva tiene dieciocho años. Como casi todos los poetas, a diferencia de casi todos los prosistas, es dueña precoz de sus talentos.) La entrañable evocación del «anhelo insaciable por lo genuino» que halla en Voloshin es, desde luego, una confesión sobre sí misma. Los textos de más patente carácter memorístico son asimismo relatos del desarrollo de la vocación poética. «Madre y música» (1935) expone el despertar del lirismo en la poeta gracias a la inmersión doméstica en la música: la madre de Tsvietáieva era pianista. «Mi Pushkin» (1937) relata el origen de la capacidad de apasionamiento de la poeta (y su singular inclinación: «toda la pasión que albergo por el amor desdichado y no recíproco») al rememorar la relación que Tsvietáieva sostuvo, en su temprana infancia, con la imagen y la leyenda de Pushkin.

La prosa de los poetas suele ser elegiaca, retrospectiva. Como si el tema evocado se remontase, por definición, a un pasado desaparecido. La ocasión acaso sea una muerte literal: los recuerdos de Voloshin y Biely. Aunque no es la tragedia del exilio, ni siquiera la atroz privación y el sufrimiento que Tsvietáieva toleró ya exiliada y hasta el momento en que volvió en 1939 a la Unión Soviética (donde, ya en su exilio interior, se suicidó en agosto de 1941), lo que explica el registro

elegiaco. En prosa, el poeta siempre está lamentando un Edén perdido; rogándole a la memoria que hable, o que solloce.

La prosa de un poeta es la autobiografía del ardor. Toda la obra de Tsvietáieva es una apología del rapto; y del genio, es decir, de la jerarquía: una poética de lo prometeico. «Toda nuestra relación con el arte es una excepción en favor del genio», escribió Tsvietáieva en su estupendo ensayo «El arte a la luz de la conciencia». Ser poeta es un estado del ser, del ser enaltecido: Tsvietáieva se refiere a su amor por «lo superior». El mismo tono de elevación emocional está presente en su prosa y en su poesía: no hay escritor moderno que nos aproxime más a una experiencia de lo sublime. Como señala Tsvietáieva: «Nadie ha entrado dos veces en el mismo río. Pero ¿hay acaso alguien que haya entrado dos veces en el mismo libro?».

PEREGRINACIÓN

Todo lo que rodea mi encuentro con él está teñido por la vergüenza.

Diciembre de 1947. Yo tenía catorce años, y estaba imbuida de vehementes admiraciones e impaciencias por una realidad a la cual viajaría una vez quedara libre de esa larga sentencia en prisión: mi niñez.

Final casi a la vista. Ya en mi penúltimo año, terminaría mis estudios de bachillerato a los quince años. Y entonces, y entonces… todo se abriría. Mientras tanto, esperaba, cumplía mi condena (¡aún tenía catorce años!), recientemente trasladada desde el desierto del sur de Arizona a la costa sur de California. Otro nuevo escenario con flamantes posibilidades de huida; me alegraba de ello. El segundo matrimonio de mi itinerante madre viuda con un as de la aviación de la Fuerza Aérea, bien parecido, con dos condecoraciones y dos metrallazos, que había sido enviado al curativo desierto para completar la hospitalización de un año (había sido derribado cinco días después del día D), parecía haberle puesto a ella los pies en la tierra. Al año siguiente, nuestra nueva familia reunida —madre, padrastro, hermana pequeña, perro, aya irlandesa teóricamente asalariada como una reliquia de tiempos pasados; más la huésped extranjera, yo— había cambiado el bungaló estucado de una calle sin asfaltar a las afueras de Tucson (donde se nos había unido el capitán Sontag) por un acogedor chalé con muchas persianas, setos de rosales y tres abedules a la entrada del valle de San Fernando, donde yo trataba de simular que estaba quieta en el asiento, para un facsímil de la vida familiar y el recuerdo de mi poco convincente infancia. Los fines de semana, mi padrastro, ya sin uniforme, pero aún marcialmente animado, colocaba solomillos y mazorcas pintadas con mantequilla y envueltas apretadamente en papel de aluminio en la barbacoa del patio; yo comía

y comía. ¿Cómo podía no hacerlo al observar cómo mi taciturna y esquelética madre jugueteaba nerviosamente con su comida? La vivacidad de él era tan amenazante como la apatía de ella. Ahora no podían empezar a jugar a la familia. ¡Era demasiado tarde! Yo ya me había ido volando, aunque pareciera de pies a cabeza la grandullona hija mayor, con cara de niña que comía golosamente su cuarta mazorca: yo ya me había ido. (En francés se puede decir, mientras nos demoramos en exceso: *Je suis moralemant partie.*) Solo había que superar esta última pizca de niñez. Por la duración (aquella locución de los tiempos de guerra que me sirvió de primer modelo para condescender al presente en aras de un futuro mejor), por la duración era lícito aparentar que agradaban sus fiestas, evitar los conflictos, devorar la comida. La verdad era que yo temía los conflictos. Y siempre tenía hambre.

Sentía que me rebajaba, en mi propia vida. Mi misión consistía en mantener a raya la tontería (sentía que me ahogaba en tonterías): la alegre faramalla de mis compañeros de clase y profesores, los exasperantes tópicos que oía en casa. Y los programas de humor semanales, adornados de risas enlatadas, la empalagosa lista de éxitos, los histéricos comentarios de los partidos de béisbol y los combates de boxeo. La radio, cuya bulla llenaba el salón todas las noches entre semana y buena parte del sábado y el domingo, era un tormento interminable. Yo rechinaba los dientes, me enroscaba el cabello con los dedos, me comía las uñas, era educada. Aunque no me tentaban los nuevos placeres tribales de los niños de los barrios residenciales que habían cautivado rápidamente a mi hermana, yo no me creía una inadaptada, pues suponía que mi fachada de afabilidad era aceptada al pie de la letra. (Aquí se filtra el hecho de que era una niña.) Lo que otra gente pensara de mí me importaba muy poco, ya que los demás me parecían sorprendentemente ciegos así como desinteresados; mientras que yo ansiaba aprenderlo todo: la exasperante diferencia entre todos aquellos a quienes había conocido, hasta entonces, y yo. Estaba segura de que en alguna parte había una multitud como yo Y nunca se me ocurrió que pudieran detenerme.

Si yo no me deprimía o me enfurruñaba, no era solo porque creyera que quejarse no serviría de nada. Era porque el reverso de mi descontento —lo que de hecho a lo largo de mi infancia, me había causado tanto descontento— era el éxtasis. No podía compartirlo y aumentaba sin cesar: desde el último traslado tenía ataques de júbilo casi todas las noches. En las ocho casas y apartamentos de mi vida anterior nunca había tenido un dormitorio para mí. Ahora lo tenía, y sin pedirlo. Una puerta propia. Ahora podía leer durante horas a la luz de la linterna, después de que me enviaran a dormir y me obligaran a apagar la luz, y no bajo una tienda de ropa de cama, sino sobre las mantas.

Había sido una lectora incansable desde mi temprana infancia (leer era clavar un puñal en sus vidas) y por ello indiscriminada: cuentos de hadas y cómics (mi colección de cómics era enorme), la Enciclopedia Compton, los Bobbsey Twins y otros de la serie de Stratemeyer, libros sobre astronomía, sobre química, sobre China, biografías de científicos, todos los libros de viaje de Richard Halliburton y un número considerable de clásicos de la época victoriana. Un día, mientras deambulaba por una papelería que vendía tarjetas de felicitación, en la aldea que era el centro de Tucson a mediados de los cuarenta, encontré el pozo sin fondo de la Modern Library. Allí había calidad y, detrás de cada libro, mi primera lista. Solo tenía que comprarlos y leerlos (95 centavos los pequeños y 1,25 dólares los volúmenes grandes). Como un metro de carpintero, mi sentido de las posibilidades se iba desplegando con cada libro. Y un mes después de mi llegada a Los Ángeles localicé una verdadera librería, la primera de una vida apasionada por la Pickwick, en Hollywood Boulevard, adonde solía ir al salir del colegio a leer de pie algo más de literatura universal, comprando cuanto podía, robando cuando me atrevía. Todos mis hurtos ocasionales me costaban semanas de autodesprecio y miedo a futuras humillaciones, pero ¿qué podía hacer dada mi diminuta asignación? Es extraño que nunca pensase en acudir a una biblioteca. Tenía que conseguirlos, verlos en hileras a lo largo de la pared de mi pequeña habitación. Mis deidades domésticas. Mis naves espaciales.

Por las tardes salía en busca de tesoros: siempre me desagradó ir a casa directamente después del colegio. Pero en Tucson, a excepción de las visitas a la papelería, el aplazamiento más divertido que se me había ocurrido era un paseo por el antiguo camino español hacia las colinas del Tanque Verde, donde podía ver, en primer plano, implacables saguaros e higos chumbos, escrutar el terreno en busca de puntas de flecha y serpientes, pequeñas piedras llamativas, imaginarme perdida o la única superviviente, desear ser una india. O el Llanero Solitario. Aquí, en California, había un espacio diferente para pasear, y me había convertido en un Llanero Solitario distinto. Casi todos los días, al salir del colegio, subía al tranvía en Chandler Avenue para acercarme a la ciudad y no para alejarme de ella. A unas pocas manzanas del maravilloso cruce de Hollywood Boulevard con Highland Avenue estaba mi pequeña ágora, con edificios de una y dos plantas: la Pickwick; una tienda de discos cuyos propietarios me dejaban pasar muchas horas a la semana en las cabinas de audición, atiborrándome de sus mercancías; un quiosco con prensa internacional, donde me abandonaba a la curiosidad militante hojeando la *Partisan Review*, *Kenyon Review*, *Sewanee Review*, *Politics*, *Accent*, *Tiger's Eye*, *Horizons*; y una fachada a través de cuya puerta abierta una tarde seguí muy decidida a dos personas, que me parecieron insólitamente hermosas, creyendo entrar en un gimnasio, pero que resultaron ser las dependencias de ensayo de la compañía de danza de Lester Horton y Bella Lewitzky. ¡Oh, edad de oro! No solo lo era, sino que sabía que lo era. Pronto estaba bebiendo de un centenar de pajitas. En mi cuarto escribía imitaciones de cuentos y llevaba verdaderos diarios; hacía listas de palabras para aumentar mi vocabulario, hacía listas de todo tipo, jugaba a dirigir mis discos; leía todas las noches hasta que me dolían los ojos.

Y pronto también tuve amigos, sorprendentemente no mucho mayores que yo. Amigos con los que podía hablar de lo que me absorbía y cautivaba. No esperaba que hubieran leído tanto como yo; bastaba con que quisieran leer los libros que les prestaba. Y en cuanto a música, aún mejor, yo era la principiante, ¡qué maravilla! Mi deseo de

que me enseñaran, el cual aún me frustraba más que mi deseo de compartir, me proporcionó a mis primeros amigos: dos alumnos del último año, cuyo gusto por la música era muy superior al mío. No solo eran diestros instrumentistas —Elaine tocaba la flauta; Mel, el piano—, sino que habían crecido aquí, en el sur de California, donde abundaban los refugiados virtuosos que integraban las enormes orquestas sinfónicas de los grandes estudios cinematográficos, y a los cuales podía escucharse por la noche tocando el repertorio de cámara canónico y contemporáneo para pequeñas reuniones esparcidas en un radio de ciento cincuenta kilómetros. Elaine y Mel eran parte de ese público, cuyo gusto excéntrico y riguroso elevaba la alta cultura musical de Los Ángeles de los años cuarenta: primero estaba la música de cámara, y luego todo lo demás. (La ópera ocupaba un lugar tan bajo en la escala de la calidad musical que no merecía mención alguna.)

Cualquier amigo era el mejor amigo, yo no conocí otra vía. Además de mis mentores musicales, que ingresaron en la UCLA el otoño siguiente, había un condiscípulo, mi romántico compañero durante los dos restantes años de bachillerato, que habría de seguirme a la facultad que ya había elegido como mi destino a los trece años: la universidad de Chicago. Peter, huérfano de padre y refugiado (medio húngaro y medio francés), había tenido una vida aún más marcada por los desplazamientos que la mía. Su padre había sido detenido por la Gestapo, y él y su madre habían huido de París al sur de Francia, y de allí a Nueva York vía Lisboa en 1941; tras una temporada en un internado de Connecticut, se había reencontrado con la supersoltera, bronceada y pelirroja Henya (la cual me parecía tan joven, aunque no tan hermosa como mi madre). Nuestra amistad comenzó en la cafetería del colegio con un jactancioso intercambio de anécdotas sobre nuestros glamurosos padres muertos. Peter era el amigo con el que debatía sobre socialismo y Henry Wallace, al que cogía de la mano y lloraba en *Roma, ciudad abierta*, *Sinfonía pastoral*, *Los niños del paraíso*, *Muchachas de uniforme*, *El pan y el perdón*, *Breve encuentro* y *La bella y la bestia*, en la sala Laurel, donde descubrimos que se proyectaban películas extranjeras. Íbamos en bicicleta por los desfiladeros y por el parque

Griffith, y nos revolcábamos, abrazados, en la hierba: los grandes amores de Peter, que yo recuerde, eran su madre, yo y su bicicleta de carreras. Tenía el cabello oscuro, era flaco, nervioso, alto. Aunque siempre la más joven, yo era invariablemente la chica más alta de la clase, y más alta que la mayoría de los chicos, y, pese a toda mi insólita libertad de opinión en asuntos olímpicos, en el tema de la altura tenía una visión convencional abyecta. Un novio no solo debía ser el mejor amigo, sino más alto, y solo Peter reunía las condiciones.

El otro mejor amigo que hice, también estudiante de segundo año, aunque de otro instituto, y que ingresaría conmigo a la universidad de Chicago, era Merrill. Tranquilo y robusto, rubio, seductor, tenía todos los atributos de «mono», «guapetón», pero yo, con mi ojo infalible para detectar solitarios (bajo mil disfraces), había visto enseguida que también era listo. Muy listo. Por lo tanto, capaz de ser independiente. Tenía una voz suave y baja, una sonrisa tímida y ojos que a veces sonreían sin la boca. Merrill era el único de mis amigos al que adoraba. Me gustaba mirarlo. Quería fundirme con él o que él se fundiera conmigo, pero debía respetar la barrera insuperable: era unos milímetros más bajo que yo. Las otras barreras eran más difíciles de considerar. Podía ser reservado, calculador (incluso literalmente: a menudo los números surgían en su conversación) aunque a veces, en mi opinión, no le emocionaba bastante lo que yo juzgaba emocionante. Me impresionaba lo sensato que era, y lo tranquilo que se quedaba cuando yo me ponía nerviosa. Yo no alcanzaba a saber qué sentía realmente sobre la muy razonable familia con la que contaba: madre, padre verdadero, hermano menor (una suerte de prodigio de las matemáticas), e incluso abuelos. A Merrill no le gustaba hablar de sentimientos, mientras yo bullía en deseos de expresar los míos, dirigiéndolos preferentemente al exterior, hacia algo que admirara o me indignara.

Nos apasionábamos en tándem. Primero, la música: llevaba años tocando el piano. (Su hermano tocaba el violín, lo que me dio igualmente envidia, porque años antes le había implorado —más bien le había dejado de implorar— a mi madre que me dejara tomar

lecciones de piano.) Me enseñó a entrar gratis en los conciertos haciendo de acomodadora (en el Hollywood Bowl, en verano), y yo lo convertí en un asiduo a las «Noches en la Terraza» de música de cámara los lunes, a las cuales me habían llevado Elaine y Mel. Estábamos acumulando nuestras colecciones ideales, casi idénticas, de discos (de 78 rpm, felizmente ignorantes de que aquel era el último año antes de los elepés), y uníamos a menudo fuerzas en las frescas y oscuras cabinas de audición de la tienda Highland Records. A veces venía a casa, aunque estuvieran mis padres. O yo iba a la suya; recuerdo que el nombre de su madre, desaliñada y acogedora, me resultaba bochornoso: se llamaba Honey (Miel).

Nuestra intimidad se reservaba a los coches. Merrill tenía un permiso de conducir de verdad, mientras que el mío, provisional, se podía obtener entonces en California de los catorce a los dieciséis años y me autorizaba solo a conducir el coche de mis padres. Como los únicos disponibles eran los coches de nuestros padres, la diferencia era irrelevante. Tanto en el Chevy azul de sus padres como en el Pontiac verde de mi madre nos deteníamos de noche al borde de Mulholland Drive; abajo, la gran planicie de luces titilaba como un interminable aeropuerto, y ajenos a las parejas de enamorados en los coches que nos rodeaban, buscábamos nuestros propios placeres. Nos lanzábamos preguntas con imprecisa voz de tiple: «Bien. Escucha. ¿Qué es esto?». Nos interrogábamos sobre la numeración Köchel, pues sabíamos de memoria extensas partes de las seiscientas veintiséis. Debatíamos los méritos del cuarteto Busch y del cuarteto de Budapest (me había convertido en una intransigente partidaria del de Budapest); discutíamos si sería inmoral comprar las grabaciones de Debussy por Giseking, ya que Elaine y Mel me habían hablado de su pasado nazi; tratábamos de convencernos de que nos habían gustado las obras para piano preparado de John Cage en el concierto de «Noches en la Terraza» del lunes anterior, y hablábamos de cuántos años le dábamos a Stravinski.

Este último era uno de nuestros problemas recurrentes. Éramos deferentes con los graznidos y aporreos de John Cage, sabíamos que

debíamos apreciar la música fea; y escuchábamos devotamente a los Toch, Krenek, Hindemith, Webern, Schoenberg, lo que fuera (teníamos un gran apetito y estómagos resistentes). Pero la música de Stravinski era la que nos gustaba sinceramente. Y como Stravinski parecía grotescamente viejo (lo habíamos visto dos lunes en el pequeño auditorio del Wilshire Ebell, cuando Ingolf Dahl dirigió algunas de sus obras), nuestros temores por su vida habían dado pie a una emocionante fantasía *à deux* en la que moríamos por nuestro ídolo. La cuestión, una cuestión que debatíamos a menudo era: ¿cuáles serían las condiciones del sacrificio que tanto nos deleitaba contemplar?, ¿cuántos años más de vida para Stravinski justificarían que muriésemos en ese instante, allí mismo?

¿Veinte años? Obviamente. Pero eso era fácil, y coincidimos que era demasiado bueno para ser posible. Veinte años concedidos al afable anciano que Stravinski nos parecía entonces era una cifra inimaginablemente grande para mí, una chica de catorce años, y para Merrill, un chico de dieciséis, en 1947. (Qué estupendo que I.S. viviera aún más tiempo.) Insistir en darle a Stravinski veinte años más de vida a cambio de las nuestras apenas hacía justicia a nuestro fervor.

¿Quince años más? Naturalmente.

¿Diez? Sin duda.

¿Cinco? Empezamos a dudar. Pero no estar de acuerdo parecía una falta de respeto, de amor. ¿Qué era mi vida o la de Merrill —no nuestras miserables vidas como estudiantes de bachillerato en California, sino las vidas útiles salpicadas de logros que supuestamente nos esperaban— comparadas con el hecho de que el mundo pudiera disfrutar otros cinco años de las creaciones de Stravinski? Cinco años, muy bien.

¿Cuatro? Suspiré. Merrill, adelante.

¿Tres? ¿Morir por solo tres años adicionales?

Habitualmente acordábamos cuatro. Sí, por darle a Stravinski otros cuatro años, cualquiera de nosotros estaba dispuesto a morir allí y en ese preciso momento.

Leer y escuchar música: los triunfos de no ser yo misma. Parecía inevitable para mí que casi todo lo que admiraba había sido producido por gente que había muerto (o era muy vieja) o provenía de otra parte, idealmente de Europa.

Coleccionaba dioses. Lo que Stravinski era para la música, Thomas Mann lo llegó a ser para la literatura. En mi cueva de Aladino, en la Pickwick, el 11 de noviembre de 1947 —cojo el libro del estante ahora mismo, veo en la guarda la fecha en la letra bastarda que practicaba entonces—: compré *La montaña mágica*.

La empecé aquella misma tarde, y durante las primeras noches me fue difícil respirar mientras leía. Pues este no era un libro más que habría de gustarme, sino un libro que me transformaría, una fuente de descubrimientos y reconocimientos. Toda Europa cayó sobre mi cabeza: a condición, sin embargo, de que comenzara a afligirme por ella. Y la tuberculosis —la enfermedad levemente vergonzosa (así me lo había dado a entender mi madre) por la que mi padre verdadero, aunque, casi inimaginable, había muerto hacía tanto tiempo y en un lugar exótico, pero que pareció, cuando nos trasladamos a Tucson, un infortunio común—, ¡la tuberculosis se reveló como el arquetipo de un interés patético y espiritual! La comunidad de inválidos con pulmones enfermos en la alta montaña era una versión —una versión exaltada— de aquella pintoresca ciudad turística en el desierto, consciente de su clima, con su treintena de hospitales y sanatorios, donde mi madre fue obligada a establecerse por el asma que padecía una de sus hijas: yo. Allá en la montaña, los personajes eran ideas, y las ideas, pasiones, exactamente como yo siempre lo había sentido. Pero las propias ideas tanto me ensanchaban como me encogían: el ímpetu humanitario de Settembrini, pero también la melancolía y el desprecio de Naphta. Y el dulce, bueno y casto Hans Castorp, el huérfano protagonista de Mann, era, para mi desprotegido corazón, un héroe, no porque fuera un huérfano sino por la castidad de mi propia imaginación. Me fascinaba la ternura algo diluida por la condescendencia con la que Mann lo retrata como simple, ultraformal, dócil, mediocre (como yo misma me

consideraba a juzgar por criterios reales). La ternura. ¿Y si Hans Castorp era un mojigato (abominable acusación que una vez me lanzó mi madre)? Lo cual no lo asemejaba sino que lo diferenciaba de los demás. Reconocía su vocación por la piedad; su soledad portátil vivía respetuosamente entre los otros; su vida, llena de molestas rutinas (que los guardas juzgaban buenas para uno), intercalada con conversaciones libres y apasionadas: una perfecta transposición de mis propias intenciones del momento.

Durante un mes el libro fue el lugar donde viví. Lo leí casi de un tirón: mi excitación vencía mi deseo de ir despacio y saborearlo. Sin embargo, sí tuve que ir más lentamente desde la página 334 a la 343, cuando Hans Castorp y Claudia Chauchat finalmente hablan de amor, pero en francés, idioma que nunca había estudiado: poco dispuesta a saltarme nada, compré un diccionario bilingüe y busqué cada palabra de su conversación. Al terminar la última página era tan reacia a separarme del libro que empecé de nuevo desde el principio y, para mantener el ritmo que el libro merecía, lo releí en voz alta, a razón de un capítulo por noche.

El paso siguiente era prestárselo a un amigo para sentir el placer del libro en otro: amarlo con alguien más y poder hablar sobre él. A comienzos de diciembre le presté *La montaña mágica* a Merrill. Y a Merrill, que leía inmediatamente cualquier cosa cuando yo insistía, también lo fascinó. Bien.

—¿Por qué no vamos a visitarlo? —me dijo Merrill entonces. Y entonces mi alegría se convirtió en vergüenza.

Naturalmente que yo sabía que él vivía aquí. El sur de California en los años cuarenta hervía con la presencia de celebridades para todos los gustos, y mis amigos y yo sabíamos no solo que estaban Stravinski y Schoenberg, sino Mann, Brecht (había visto recientemente *Galileo*, con Charles Laughton, en un teatro de Beverly Hills); y también Isherwood y Huxley. Pero era tan inconcebible que yo pudiera estar en contacto con cualquiera de ellos como podía ser entablar una conversación con

Ingrid Bergman o Gary Cooper, que también vivían en los alrededores. De hecho, era todavía menos posible. Las estrellas bajaban de sus limusinas a las aceras de Hollywood Boulevard iluminadas por reflectores para una gala en una sala cinematográfica, desafiando la multitud de arrebatados fanáticos cercados por los caballetes de la policía: vi noticiarios cinematográficos de estas apariciones. Los dioses de la alta cultura habían desembarcado de Europa para residir, casi de incógnito, entre los limoneros, los jóvenes asiduos a la playa, la arquitectura neo-Bauhaus y las hamburguesas de fantasía. Estaba segura de que no debían de tener seguidores que intentaran inmiscuirse en su intimidad. Naturalmente, Mann, a diferencia de otros exiliados, tenía una presencia pública. El hecho de haber recibido en Estados Unidos tantos reconocimientos oficiales a finales de los treinta y comienzos de los cuarenta era tal vez más improbable que haber sido el escritor más famoso del mundo. Huésped de la Casa Blanca, presentado por el vicepresidente cuando dio un discurso en la biblioteca del Congreso, durante años infatigable en el circuito habitual de conferencias, Mann tenía la talla de un profeta en los Estados Unidos *bien-pensant* de Roosevelt al proclamar la perversidad de la Alemania de Hitler y la inminente victoria de las democracias. La emigración no había amortiguado ni su gusto ni su talento por ser una figura representativa. Si había una suerte de Alemania buena, ahora podía hallarse en este país (prueba de la bondad de Estados Unidos), personificada en su persona; si había un Gran Escritor, ajeno al concepto estadounidense del escritor, lo encarnaba él.

Pero cuando fui llevada a lo alto por *La montaña mágica* no pensaba que también él estuviera literalmente «aquí». Afirmar que en ese momento yo residía en el sur de California y Thomas Mann residía en el sur de California era darle un sentido diferente a «residía» y a «en». Dondequiera que él estuviera, era donde yo no estaba. En Europa. O en el mundo más allá de mi infancia, el mundo de la seriedad. No, ni siquiera eso. Para mí, él era un libro. Mejor dicho, libros: ya estaba sumida en *Cuentos de tres décadas*. Cuando tenía nueve años, que en efecto consideraba mi infancia, viví meses de pena y suspenso con *Los*

miserables. (El capítulo en que Fantine es obligada a vender su cabello hizo de mí una socialista consciente.) En lo que a mí respectaba, Thomas Mann —al ser sencillamente inmortal— estaba tan muerto como Victor Hugo.

¿Por qué querría conocerlo? Tenía sus libros.

No quería conocerlo. Merrill estaba en mi casa, era domingo, mis padres habían salido y estábamos en su dormitorio tendidos sobre el cubrecama de satén blanco. A pesar de mis ruegos, había traído la guía telefónica y buscaba en la M.

—¿Ves? Está en la guía telefónica.

—¡No quiero mirar!

—¡Mira! —Me obligó a mirar.

Horrorizada, vi: San Remo Drive, 1550, Pacific Palisades.

—Esto es absurdo. Vamos, ¡basta ya! —Bajé de la cama.

No podía creer que Merrill estuviera haciendo aquello, pero así era.

—Voy a llamar.

El teléfono estaba en la mesita de noche del lado de mi madre.

—Por favor, Merrill.

Levantó el auricular. Eché a correr por la casa, salí por la puerta, siempre abierta, crucé el césped más allá del bordillo, al otro lado del Pontiac estacionado con las llaves puestas (¿en qué otro sitio podían guardarse las llaves de un coche?), para situarme en medio de la calle y taparme las orejas con las manos, como si desde allí hubiera oído a Merrill hacer la mortificante, inconcebible llamada telefónica.

Soy una cobarde, pensé, difícilmente por primera o última vez en mi vida; pero me demoré unos instantes, respirando aceleradamente, tratando de recobrar la calma, antes de destaparme las orejas y volver sobre mis pasos. Despacio.

La puerta de entrada daba directamente a la pequeña sala de estar, adornada con «piezas» coloniales norteamericanas, como las llamaba mi madre, y que entonces coleccionaba. Silencio. Atravesé el salón hasta el comedor, giré por un pasillo corto junto a mi habitación y la

puerta del baño de mis padres hasta llegar a su dormitorio.

El auricular estaba en su sitio. Merrill sonreía sentado en el borde de la cama.

—Oye, no tiene ninguna gracia —dije—. He creído que realmente ibas a llamar.

Sacudió su mano.

—Lo he hecho.

—¿El qué?

—Lo he hecho. —Aún sonreía.

—¿Has llamado?

—Nos espera a tomar el té el próximo domingo a las cuatro.

—Realmente no has llamado…

—¿Y por qué no? —dijo—. Todo ha ido muy bien.

—¿Y has hablado con él? —Estaba a punto de llorar—. ¿Cómo has podido?

—No —dijo—, ha contestado su mujer.

Me hice una imagen mental de Katia Mann a partir de las fotografías que había visto de Mann con su familia. ¿Ella también existía? Si Merrill no había realmente hablado con Thomas Mann tal vez las cosas no estaban tan mal.

—Pero ¿qué le has dicho?

—Dije que éramos dos estudiantes de bachillerato que habíamos leído los libros de Thomas Mann y que nos gustaría conocerlo.

No, esto era mucho peor de lo que imaginaba. Pero ¿qué me había imaginado?

—¡Eso es tan… es una tontería!

—¿Qué tiene de tonto? Todo me pareció bien.

—Ay, Merrill… —Ya ni siquiera podía protestar—. ¿Qué dijo?

—Dijo: «Un momento, llamaré a mi hija». —Merrill continuó, orgulloso—: Entonces se puso la hija y yo repetí…

—Más despacio —interrumpí—. Su mujer dejó el teléfono. Entonces hubo una pausa. Entonces escuchaste otra voz…

—Sí, otra voz de mujer (ambas con acento) que me dijo: «Soy la señorita Man, ¿qué desea?».

—¿Eso dijo? Es como si estuviera enfadada.

—No, no, no parecía enfadada. Tal vez dijera: «Habla la señorita Mann». No lo recuerdo, pero, francamente, no parecía enfadada. Después dijo: «¿Qué desea?». No, espera, fue: «¿Qué es lo que desea?».

—Y entonces ¿qué?

—Y entonces le dije… ya sabes, que somos dos estudiantes de bachillerato, hemos leído los libros de Thomas Mann y queremos conocerlo…

—¡Pero yo no quiero conocerlo! —gemí.

—Y dijo —prosiguió obstinadamente—: «Un momento, le preguntaré a mi padre». Tal vez fue: «Espere, preguntaré a mi padre». No tardó mucho… luego volvió al teléfono y dijo, con estas palabras exactas: «Mi padre los espera para el té el próximo domingo a las cuatro».

—¿Y después?

—Me preguntó si conocía la dirección.

—¿Y después?

—Eso fue todo. Ah…, y dijo adiós.

Reflexioné un momento sobre la conversación antes de decir una vez más:

—Oh, Merrill, ¿cómo has podido?

—Te dije que lo haría.

Pasé una semana llena de vergüenza y temor. Parecía una enorme impertinencia que me obligaran a conocer a Thomas Mann. Y grotesco que él perdiera el tiempo en conocerme.

Podía negarme, por supuesto. Pero me preocupaba que este temerario Calibán que había confundido con un Ariel pudiera ir a ver al mago sin mí. A pesar de la deferencia habitual con que me trataba Merrill, ahora parecía considerarse mi igual en la veneración a Thomas Mann. No podía permitir que Merrill impusiera su presencia a mi ídolo sin mediación. Si lo acompañaba al menos limitaría el daño, desviaría los comentarios más inmaduros de Merrill. Tenía la impresión (y esta es la parte más conmovedora de mi recuerdo) de que Thomas Mann podía

resultar herido por la estupidez de Merrill o la mía…, que la estupidez hería siempre y, como yo veneraba a Mann, era mi deber protegerlo de ese daño.

Merrill y yo nos encontramos después del colegio dos veces esa semana. Había dejado de reprenderlo. Estaba menos enfadada; me sentía cada vez más abatida. En una trampa. Como tenía que ir, necesitaba sentirme más próxima a él, hacer causa común para no hacer el ridículo.

Llegó el domingo. Fue Merrill quien, exactamente a la una, me recogió en el Chevy en la acera frente a mi casa (no le había hablado a mi madre ni a nadie de esta invitación a tomar el té en Pacific Palisades), y a las dos estábamos en el amplio y vacío San Remo Drive, con vistas al océano y a la distante isla Catalina, estacionados unos sesenta metros más arriba (y fuera de la vista) de la casa del 1550.

Ya habíamos acordado cómo empezaríamos. Yo hablaría primero, sobre *La montaña mágica*, después Merrill preguntaría sobre lo que Thomas Mann estaba escribiendo en ese momento. El resto lo idearíamos ahora, en las dos horas que habíamos destinado para ensayar. Pero, transcurridos unos minutos, incapaces de tener idea alguna de qué podría responder a lo que habíamos pensando decirle, se nos acabó la inspiración. ¿Qué dice un dios? Es imposible imaginarlo.

Entonces comparamos dos grabaciones de *La muerte y la doncella* y luego nos desviamos hacia la teoría de Merrill sobre el modo en que Schnabel tocaba el *Hammerklavier*, una teoría que encontré maravillosamente original. Merrill no parecía en absoluto ansioso. Parecía creer que teníamos pleno derecho a molestar a Thomas Mann. Pensaba que éramos interesantes: dos chicos precoces, prodigios de segunda categoría (sabíamos que ninguno de los dos era realmente un prodigio, como el joven Menuhin; éramos prodigios en apetito, en respeto, no en logros); que podíamos resultar interesantes para Thomas Mann. Yo creía lo contrario. Pensaba que éramos… pura potencialidad. Con criterios reales, apenas existíamos.

El sol era intenso y la calle estaba desierta. En dos horas solo pasaron unos pocos coches. Entonces, a las cuatro menos cinco, Merrill soltó el

freno y nos deslizamos suavemente colina abajo y nos detuvimos frente al número 1550. Salimos, estiramos las piernas, nos gruñimos burlonamente el uno al otro para animarnos, cerramos las puertas del coche sin hacer ruido, subimos por la senda y tocamos el timbre. Bonito sonido de campanas. Oh.

Una señora muy anciana de cabello blanco recogido en rodete nos abrió la puerta, no pareció sorprendida de vernos, nos invitó a pasar, y en la penumbra de la entrada nos pidió que esperáramos un momento —había una sala de estar a la derecha— y desapareció por un largo corredor.

—Katia Mann —susurré.

—Me pregunto si veremos a Erika —me susurró a su vez Merrill.

Había un absoluto silencio en la casa. Ahora volvía la anciana.

—Acompáñenme, si son tan amables. Mi marido los recibirá en su estudio.

La seguimos casi hasta el final del estrecho y oscuro pasillo, un poco antes de la escalera. A la izquierda había una puerta, que abrió. La seguimos y giramos nuevamente a la izquierda antes de estar realmente dentro. En el estudio de Thomas Mann.

Miré la habitación —parecía grande, con amplias ventanas y un amplio panorama— antes de darme cuenta de que era él, sentado tras una mesa enorme, ornamentada y oscura. Katia Mann nos presentó. Aquí están los dos alumnos, le dijo, dirigiéndose a él como el doctor Thomas Mann: este saludó con la cabeza y pronunció algunas palabras de bienvenida. Lucía una corbata de lazo y un traje beis, como en la portada de *Ensayos de tres décadas*, y ese fue el primer impacto: que se parecía mucho a la pose formal de la fotografía. La semejanza resultaba misteriosa, una maravilla. No era, pienso ahora, solo porque esta fuera la primera vez que conocía a alguien de cuyo aspecto me había formado una clara idea por las fotografías. Nunca había visto a nadie que no fingiera estar relajado. Su semejanza con la fotografía parecía una proeza, como si ahora estuviera posando. Pero la fotografía de cuerpo entero no me había permitido ver el ralo bigote, la blancura de la piel, las manchas de las manos, las desagradables venas superficiales,

la pequeñez de sus ojos ambarinos detrás de las gafas. Estaba sentado, muy erguido y parecía muy, muy viejo. Tenía en efecto, setenta y dos años.

Oí que la puerta se cerraba detrás de nosotros. Thomas Mann nos indicó que nos sentáramos en las dos sillas de respaldo recto delante de la mesa. Encendió un cigarrillo y se echó hacia atrás en su silla.

Y empezamos.

Hablaba sin moverse. Recuerdo su solemnidad, su acento, su hablar pausado: nunca había oído a nadie hablar tan lentamente.

Dije cuánto me había gustado *La montaña mágica*.

Dijo que era un libro muy europeo, que describía los problemas principales de la civilización europea.

Dije que eso lo había comprendido.

Merrill preguntó qué estaba escribiendo.

—Acabo de terminar una novela que en parte está basada en la vida de Nietzsche —dijo con largas e inquietantes pausas entre cada palabra —. Sin embargo, mi protagonista no es un filósofo. Es un gran compositor.

—Sé que la música es muy importante para usted —me aventuré a decir, esperando que la conversación se animara durante un buen rato.

—Tanto las cimas como los abismos del alma alemana se reflejan en su música —dijo.

—Wagner —dije, preocupada por cometer una pifia, ya que nunca había escuchado una ópera de Wagner, aunque sí había leído el ensayo de Thomas Mann al respecto.

—Sí —dijo, alzando un libro que estaba sobre la mesa de trabajo, cerrándolo (con el pulgar entre las páginas), dejándolo, abriéndolo nuevamente—. Como veis, en este momento estoy consultando el tomo IV de la excelente biografía de Wagner de Ernest Newman.

Estiré el cuello para ver bien el título y el nombre del autor. Había visto la biografía de Newman en Pickwick.

—Sin embargo, la música de mi compositor no es como la música de

Wagner. Tiene que ver con el sistema dodecafónico o lineal de Schoenberg.

Merrill dijo que ambos estábamos muy interesados en Schoenberg. Mann no respondió. Interceptando una perpleja mirada de Merrill, abrí más los ojos para alentarlo a continuar.

—¿Aparecerá pronto su novela? —preguntó Merrill.

—Mi fiel traductor está ahora trabajando en ella —dijo.

—H. T. Lowe-Porter —murmuré.

Era la primera vez que realmente mencionaba este fascinante nombre, con sus oscuras iniciales y su aparatoso guion.

—Tal vez este sea para el traductor el libro más difícil —dijo—. No creo que la señora Lowe-Porter se haya enfrentado nunca a una tarea tan exigente.

—Ah —dije, sin haberme imaginado que H. T. L.-P. fuera nada en particular, pero sorprendida de saber que el nombre pertenecía a una mujer.

—Se requiere un profundo conocimiento del alemán y mucho ingenio, porque algunos de mis personajes hablan en dialecto. Y el Diablo, porque sí, el Diablo mismo es un personaje de mi libro, habla en el alemán del siglo XVI —dijo lenta, lentamente, Thomas Mann. Sonrió con labios finos—: Temo que esto significará muy poco para mis lectores norteamericanos.

Yo anhelaba decir algo reconfortante, pero no me atreví.

Me preguntaba si hablaba tan lentamente porque era su forma de comunicarse, o porque hablaba en un idioma extranjero, o porque creía que debía hablar despacio (¿porque éramos estadounidenses?, ¿porque éramos niños?), o porque de otra manera no comprenderíamos lo que decía.

—Lo considero el libro más audaz que he escrito —movió la cabeza hacia nosotros—. Mi libro más delirante.

—Estamos deseando leerlo —dije.

Aún esperaba que nos hablara de *La montaña mágica*.

—Pero también es el libro de mi vejez —prosiguió. Una larga, larga, pausa—: Mi *Parsifal* —dijo—. Y, por supuesto, mi *Fausto*.

Pareció distraerse un momento, como si recordara algo. Encendió otro cigarrillo y se giró levemente en la silla. Después dejó el cigarrillo en un cenicero y con el índice se frotó el bigote: recuerdo que pensé que su bigote (no conocía a nadie con bigote) parecía un sombrerito sobre la boca. Me preguntaba si esto significaba que la conversación había terminado.

Pero no, siguió. Recuerdo «el destino de Alemania»… «lo demoniaco» y «el abismo»… y «el pacto faustiano con el diablo». Hitler apareció varias veces. (¿Mencionó el problema Wagner-Hitler? Creo que no.) Hicimos lo posible para demostrarle que con nosotros sus palabras no caían totalmente en el vacío.

En un principio solo lo había visto a él, el respeto reverencial a su presencia física me había impedido observar lo que contenía la habitación. Ahora empezaba a ver más. Por ejemplo, lo que había sobre la abarrotada mesa: plumas, tinteros, libros, papeles y un montón de pequeñas fotografías en marcos de plata, que yo veía por detrás. De los muchos cuadros en las paredes, solo reconocí una foto firmada por F. D. Roosevelt, con alguien más, me parece recordar a un hombre en uniforme. Y libros, libros, libros en los estantes, que iban del suelo al techo y que cubrían dos de las paredes. Estar en la misma habitación con Thomas Mann resultaba emocionante, grandioso, asombroso. Pero también oía el canto de sirena de la primera biblioteca privada que jamás había visto.

Mientras Merrill llevaba la voz cantante, demostrando que no desconocía del todo la leyenda de Fausto, yo trataba de inspeccionar la biblioteca sin que mis miradas fueran demasiado obvias. Como suponía, la mayoría de los libros eran alemanes, muchos en colecciones, encuadernados. La dificultad estribaba en que no podía descifrar la mayoría de los títulos (no sabía de la existencia de la tipografía *fraktur*). Los pocos libros norteamericanos, de aspecto reciente, eran fáciles de identificar por sus sobrecubiertas enceradas y brillantes.

Ahora estaba hablando sobre Goethe…

Como si realmente hubiésemos ensayado lo que íbamos a decir, Merrill y yo habíamos encontrado un ritmo relajado para hacer

preguntas cuando la glacial conversación de Thomas Mann iba decreciendo y demostrar nuestra respetuosa valoración de todo lo que decía. Merrill era el Merrill que tanto me gustaba: tranquilo, encantador, nada tonto. Me mortificaba haber supuesto que podría hacer el ridículo, y con ello ridiculizarme a mí, frente a Thomas Mann. Merrill lo estaba haciendo muy bien. En cambio yo así así, pensé. La sorpresa fue Thomas Mann, que no resultara más difícil de comprender.

No me habría importado que hablara como un libro. Yo quería que hablara como un libro. Lo que estaba comenzando a objetar vagamente era que (no habría podido expresarlo entonces) hablaba como una reseña.

En ese momento se refería al artista y la sociedad, y usaba frases que yo recordaba de haberlas leído en entrevistas en *The Saturday Review of Literature*, una revista que consideré anticuada cuando descubrí la refinada prosa e intrincados razonamientos de la *Partisan Review*, la cual había comenzado a comprar en el quiosco del Hollywood Boulevard. Sin embargo, razoné, si ahora me resultaba un poco familiar lo que decía era porque había leído sus libros. No podía saber que tenía en mí a una ferviente lectora. ¿Por qué habría de decir algo que no hubiera dicho antes? Me negué a decepcionarme.

Me planteé decirle que *La montaña mágica* me había gustado tanto que la había leído dos veces, pero me pareció una tontería. También temí que me preguntara sobre algún libro que no hubiera leído, aunque hasta el momento no había hecho pregunta alguna. Finalmente, a sabiendas de que era ahora o nunca, me aventuré a decir:

—*La montaña mágica* ha significado mucho para mí.

—A veces ocurre —dijo— que me preguntan cuál considero mi mejor novela.

—Oh —respondí.

—Sí —dijo Merrill.

—Yo diría, y lo he dicho en recientes entrevistas… —Hizo una pausa; contuve el aliento—. *La montaña mágica*. —Espiré.

La puerta se abrió. Llegó el alivio: la esposa alemana, de paso lento, traía una bandeja con pastas, pastelillos y té, y se inclinó para ponerla en la mesa baja frente al sofá junto a una pared. Thomas Mann se puso de pie, rodeó la mesa y nos condujo al sofá: advertí que era muy delgado. Deseaba sentarme nuevamente y lo hice, junto a Merrill, donde se nos indicó, y tan pronto como Thomas Mann ocupó un sillón de respaldo alto Katia Mann, con una pesada tetera de plata, sirvió té en tres tazas muy finas. Mientras Thomas Mann ponía el plato sobre sus rodillas y llevaba la taza a su boca (lo seguimos a la vez), ella le dijo en voz baja unas palabras en alemán. Él sacudió la cabeza. Su respuesta fue en inglés: algo así como. «No importa» o «Ahora no». Ella suspiró y se fue.

—Ah —dijo—, ahora comeremos. —Sin sonreír, nos indicó con la mano que nos sirviéramos pastelillos.

En uno de los extremos de la mesa baja donde estaba la bandeja había una pequeña estatuilla egipcia que permanece en mi memoria como una votiva figura funeraria. Recordé que Thomas Mann había escrito un libro llamado *José en Egipto* y que en el transcurso de mis incursiones en Pickwick lo había hojeado y no me había parecido atractivo. Resolví darle otra oportunidad.

Nadie hablaba. Era consciente del intenso, entregado silencio de la casa, un silencio que nunca había notado en ningún ambiente interior, y de la lentitud y conciencia de cada uno de mis gestos. Bebí el té, procuré controlar las migas de los pastelillos e intercambié una furtiva mirada con Merrill. Tal vez ya todo había concluido.

Thomas Mann dejó la taza y el plato sobre la mesa, luego se tocó la comisura de la boca con el borde de la gruesa servilleta blanca y dijo que siempre le complacía hablar con jóvenes estadounidenses que revelaban el vigor, la salud y, fundamentalmente, el carácter optimista de este gran país. Se me cayó el alma a los pies. Lo que había temido: estaba dirigiendo la conversación hacia nosotros.

Nos preguntó sobre nuestros estudios. ¿Nuestros estudios? Pasaría más vergüenza. Estaba segura de que Mann no tenía la menor idea de lo que era un instituto en el sur de California. ¿Sabía de la instrucción

para conductores (obligatoria)? ¿De los cursos de mecanografía? ¿No se sorprendería de ver los arrugados preservativos al atravesar el césped para ir a la primera hora de clase (el campus era un lugar de citas muy popular), cuando en mi primera semana en el instituto mi sorpresa reveló que era dos años menor que mis condiscípulos al preguntar estúpidamente a alguien qué eran aquellos globitos bajo los árboles? ¿Y del «té» que vendían dos pachucos (como se llamaba a los chicanos) situados a lo largo del muro izquierdo del edificio del consejo durante el receso matutino? ¿Podría imaginarse a George, quien, como algunos de nosotros sabía, llevaba un revólver y les sacaba dinero a los empleados de gasolineras? ¿A Ella y Nella, las hermanas enanas que dirigieron el boicot del Club Bíblico que resultó en la retirada de nuestro libro de texto de biología? ¿Sabría que el latín había desaparecido junto con Shakespeare, y que durante meses la profesora, visiblemente embotada, del décimo año de inglés repartía al comienzo de cada clase ejemplares del *Reader's Digest* —del que debíamos seleccionar un artículo y escribir un resumen— y se sentaba a su mesa durante la hora tejiendo y asintiendo? ¿Podría imaginarse lo lejos que se encontraba el Gymnasium de su nativa Lübeck, donde a los catorce años Tonio Kröger cortejaba a Hans Hansen tratando de que leyera el *Don Carlos* de Schiller, del bachillerato de North Hollywood, alma mater de Farley Granger y Aland Ladd? No podía saberlo, y yo deseaba que nunca lo averiguara. Mann tenía ya bastantes motivos para estar triste: Hitler, la destrucción de Alemania, el exilio. Era mejor que no supiera lo lejos que en verdad estaba de Europa.

Ahora hablaba del «valor de la literatura» y «de la necesidad de proteger la civilización contra las fuerzas de la barbarie», y yo decía sí, sí… convencida de que era absurdo que estuviéramos allí: lo que había esperado sentir durante toda la semana, estaba por fin sobrecogiéndome. Al comienzo, solo podíamos decir alguna necedad. Ahora que tomábamos té, el ritual social que daba nombre a toda la reunión, se creaban nuevas ocasiones para la vergüenza. Mi preocupación de cometer alguna torpeza expulsaba de mi cabeza lo que me hubiera atrevido a decir.

Recuerdo que empecé a preguntarme cuándo no sería inconveniente marcharnos. Supuse que Merrill, a pesar de lo cómodo que parecía encontrarse, estaría encantado también de irse.

Y Thomas Mann seguía hablando, lentamente, de literatura. Recuerdo más mi consternación que lo que dijo. Intentaba no comer demasiadas pastas, pero en un momento de distracción tomé una más de lo que había pensado. Mann asintió:

—Toma otra —dijo.

Fue horrible. Cuánto deseé que me dejaran sola en su estudio mirando los libros.

Nos preguntó cuáles eran nuestros autores favoritos, y cuando dudé (eran tantos y sabía que solo podría nombrar unos pocos), continuó, y esto lo recuerdo exactamente:

—Supongo que les gusta Hemingway. Me parece que es el escritor estadounidense más representativo.

Merrill masculló que nunca había leído a Hemingway. Tampoco yo lo había leído, pero quedé demasiado atónita para responder siquiera. Qué desconcertante que Mann se interesara en Hemingway, el cual, en la vaga idea que yo tenía de él, era un autor muy popular de novelas que habían sido adaptadas al cine romántico (me gustaban Ingrid Bergman y Humphrey Bogart), y escribía sobre la pesca y el boxeo (yo detestaba los deportes). Nunca me pareció un escritor al que debía leer. Tampoco un escritor que Thomas Mann tomara en serio. Entonces comprendí que no era que a Thomas Mann le gustara Hemingway, sino que se suponía que tenía que gustarnos.

—Y bien —preguntó Thomas Mann—: ¿qué autores os gustan?

Merrill dijo que le gustaba Romain Rolland, queriendo decir *Juan Cristóbal.* Y Joyce, queriendo decir *Retrato del artista adolescente*. Dije que me gustaba Kafka, queriendo decir *La metamorfosis* y *En la colonia penitenciaria*, y Tolstói, por sus últimos escritos religiosos, así como por sus novelas y al pensar que debía citar a un estadounidense porque eso parecía esperar de mí, mencioné a Jack London (queriendo decir *Martin Eden*).

Dijo que debíamos de ser jóvenes muy serios. Más vergüenza. Lo que

más recuerdo fue lo vergonzoso que fue todo.

Aún me preocupaba lo de Hemingway. ¿Debía leerlo?

Le parecía perfectamente normal que dos alumnos de un instituto de la localidad supieran quiénes eran Nietzsche y Schoenberg…, mientras que hasta entonces yo había sentido el placer de saborear, por primera vez, el mundo donde dicha familiaridad se daba por supuesta. Pero al parecer ahora él también quería que fuéramos dos jóvenes estadounidenses (como los imaginaba); que fuéramos, como lo era él (como él creía, no sé por qué, que lo era Hemingway), representativos. Yo sabía que era absurdo. Lo cierto era que nosotros no representábamos absolutamente nada. Ni siquiera a nosotros mismos, al menos no muy bien.

Me encontraba en el salón del trono del mundo en el que aspiraba a vivir, incluso como el ciudadano más humilde. (La idea de decirle que quería ser escritora habría sido lo mismo que decirle que respiraba. Allí estaba, si así debía ser, como admiradora, no como aspirante a formar parte de su casta.) El hombre que estaba frente a mí solo hablaba con fórmulas sentenciosas, aunque era el hombre que había escrito los libros de Thomas Mann. Y yo no pronuncié sino simplezas, aunque estaba llena sentimientos complejos. Ninguno de los dos estaba en su mejor momento.

Es extraño que no recuerde cómo terminó. ¿Vino Katia Mann a decirnos que se había acabado el tiempo? ¿Dijo Thomas Mann que debía volver a su trabajo, recibió nuestra gratitud por concedernos la audiencia y nos acompañó hasta la puerta del estudio? No recuerdo la despedida ni cómo nos liberaron. El momento en que estábamos sentados en el sofá tomando té con pastas se funde en mi memoria con la escena en la que nuevamente estamos entrando en el coche en San Remo Drive. Tras el oscuro estudio, el sol menguante nos parecía resplandeciente: eran las cinco y media.

Merrill puso en marcha el coche. Evaluamos nuestra actuación como dos muchachos que salen de su primera visita a un burdel Merrill creía

que había sido un triunfo. Yo me sentía avergonzada, deprimida, aunque estaba de acuerdo en que no habíamos hecho el ridículo del todo.

—¡Maldición! Deberíamos haber traído el libro —dijo Merrill, rompiendo un largo silencio, mientras nos acercábamos a mi barrio—. Para que lo firmara.

Rechiné los dientes y no dije nada.

—Estuvo muy bien —dijo Merrill mientras yo bajaba del coche delante de mi casa.

Dudo que volviéramos a hablar del asunto.

Diez meses más tarde, a los pocos días de que apareciera el tan anunciado *Doctor Faustus* (seleccionado por el Book-of-the-Month-Club, con una primera edición de más de cien mil ejemplares), Merrill y yo nos encontrábamos en Pickwick mirando nerviosamente las pilas de libros idénticos que se amontonaban sobre una mesa de metal delante de la tienda. Compré el mío y Merrill el suyo: lo leímos al mismo tiempo.

Aunque muy aclamado, el libro no tuvo el éxito que Mann esperaba. Los críticos expresaron una reserva respetuosa, su presencia en Estados Unidos comenzaba a declinar levemente. La era Roosevelt ya había concluido del todo y se había iniciado la Guerra Fría. Mann empezó a plantearse su regreso a Europa.

Yo estaba a unos pocos meses de dar mi gran paso, el inicio de mi verdadera vida. Tras graduarme en enero comencé un período académico en la Universidad de California, en Berkeley; el infortunado George empezó el suyo, de uno a cinco años, en San Quintín, y en el otoño de 1949 dejé la de California e ingresé en la Universidad de Chicago, en compañía de Merrill y Peter (ambos se habían graduado en junio), para estudiar filosofía, y después… y después… seguí con mi vida, que resultó ser, en general, lo que aquella niña de catorce años había imaginado con certeza.

Y Thomas Mann, que había estado aquí haciendo tiempo, hizo la

mudanza. Él y Katia (que habían adoptado la ciudadanía estadounidense en 1944) abandonaron el sur de California en 1952 y volvieron para siempre a la montaña mágica más o menos allanada de Europa. Había pasado quince años en Estados Unidos. Había vivido aquí. Pero no había vivido realmente aquí.

Algunos años más tarde, cuando ya era escritora y conocí a otros muchos escritores, aprendí a ser más tolerante con la brecha que media entre la persona y su obra. Sin embargo, aún hoy el encuentro me parece ilegítimo, impropio. En lo profundo de mi memoria, muy a menudo, recuerdo la vergüenza.

Aún siento el júbilo, la gratitud por haberme liberado de las asfixias de mi infancia. Las admiraciones me liberaron. Y la vergüenza, la cual es el precio de una admiración vivida intensamente. En aquella época me sentía como una adulta, obligada a vivir en el cuerpo de una niña. Desde entonces me siento como una niña que tiene el privilegio de vivir en el cuerpo de una adulta. La fanática de la seriedad que hay en mí, que ya se había desarrollado completamente en la niña, sigue pensando que la realidad es algo por venir. Aún ve un inmenso espacio al frente, un horizonte distante. ¿Es este el mundo real? Aún me lo pregunto cuarenta años más tarde…, como hacen los niños durante un largo y agotador viaje: «¿Ya llegamos?». Me fue negado el sentido de la plenitud infantil En compensación, siempre perdura el horizonte de la plenitud, hacia el cual me conducen los deleites de la admiración.

Nunca le comenté a nadie el encuentro. Lo he mantenido en secreto a lo largo de los años, como si fuese algo vergonzoso. Como si hubiera ocurrido entre otras dos personas, dos fantasmas, dos seres provisionales, en su camino a otro lugar: una niña cohibida, ferviente, ebria de literatura, y un dios en el exilio que vivía en una casa en Pacific Palisades.

DE *RENACIDA*: MANN

28/12/49

[*En este cuaderno, con entradas que llegan hasta principios de 1951, e incluye la narración de SS de su visita a Thomas Mann —un acontecimiento sobre el que escribiría muchos años más tarde en una memoria (una de las pocas que emprendió)— hay un epígrafe de Bacon en la primera página que reza: «Todo de lo que se apodera la mente y en lo que se concentra con singular satisfacción debe ser tenido por sospechoso»*.]

E., F. y yo interrogamos a Dios esta tarde a las seis [*al margen, SS ha anotado el número de teléfono de Thomas Mann*]. Nos sentamos, inmovilizados de temor, fuera de su casa (San Remo Drive 1550) de 5.30 a 5.55, ensayando. Su esposa, esbelta, de rostro y cabellos grises, abrió la puerta. Él en el sofá del extremo más alejado del amplio salón, tirando del collar de un gran perro negro, al que habíamos oído ladrar al aproximarnos. Traje beige, corbata granate, zapatos blancos — pies juntos, rodillas separadas — (¡Bashan!) — cara muy contenida, vulgar, exactamente como en sus fotografías. Nos llevó a su estudio (paredes alineadas con librerías, por supuesto) — habla con lentitud y precisión, y su acento es mucho menos prominente de lo que esperaba. — «Pero — Ah, díganos lo que dijo el oráculo» —

Sobre *La montaña mágica*:

> La comenzó antes de 1914, y la acabó, después de muchas interrupciones, en 1934 —
>
> «un experimento pedagógico»

«alegórica»

«como todas las novelas alemanas, es una novela de formación»

«Intenté hacer una suma de todos los problemas que enfrentaba Europa antes de la Primera Guerra Mundial»

«Fue para hacer preguntas, no ofrecer soluciones — sería demasiado presuntuoso»

«¿No le parece que fue escrita con humanidad — que había optimismo en ella? No es un libro nihilista. Fue escrita con benevolencia y buena voluntad»

«Hans Castorp representa la generación que tras la guerra debía restablecer en el mundo la libertad, la paz, y la democracia»

«Settembrini es el humanista; representa el mundo occidental»

«Traicionero»

[*SS*]: Todas las tentaciones — influencias — a las que Hans es expuesto — importante darse cuenta de que (y cómo) Hans sabe más cuando baja que antes — es más maduro — evocar a Joachim.

[*Mann continúa*]: «Esto se refiere a una experiencia personal en Múnich antes de la guerra — hasta el día de hoy aún no sé si fue o no fue real — "metapsicológica"»

[*En la parte superior de la página que asienta el último de estos comentarios de Mann, SS escribe: «Los comentarios del autor traicionan su libro con su banalidad».*]

Sus obras [*de Mann*] forman una unidad y de preferencia deberían ser analizadas en conjunto — (de *Los Buddenbrook* al [*Doctor*] *Faustus*) — [Mann]: «En la vida literaria las ideas están relacionadas y tienen continuidad» —

Traducciones:

«La mejor traducción de *La m*[*ontaña*] *m*[ágica] es de un poeta francés, Maurice Betz, que también tradujo los poemas de Rilke con gran delicadeza.»

La mejor «anglización» de cualquiera de sus obras es la de *Muerte en Venecia* de Kenneth Burke —

«Mi editor, Alfred Knopf, tiene una fe piadosa en la capacidad traductora de la señora Lowe — por supuesto, conoce muy bien mi obra.»

El *Faustus* era un libro muy difícil de traducir.
[*Mann*]: «Tiene un pie en el siglo XVI» por el antiguo alto alemán (luterano) —

Sobre escritores contemporáneos:

Joyce:

1. no estaba seguro del lugar del *Retrato* [es decir, *Retrato del artista adolescente*] en el orden de composición de Joyce (¿su segundo libro?)

2. difícil apreciar su belleza para alguien no nacido en una «cultura» angloparlante

3. ha leído libros *sobre* Joyce

4. cree que hay una semejanza entre Joyce y él — el lugar del mito en sus obras (*Ulises*, *José* [*y sus hermanos*], *La m*[*ontaña*] *m*[ágica])

5. cree que Joyce es «uno de los más importantes escritores de nuestro tiempo»

Proust:

Proust y él comparten el mismo énfasis en el tiempo, pero Mann conoció a Proust mucho tiempo después de *La m*[*ontaña*] *m*[ágica] — «El tiempo es un problema contemporáneo.»

Sobre [*Doctor*] *Faustus*:

«Es un libro nietzscheano» — comenzado en 1942, acabado en 1946

Colaboración en la parte musical con un alumno de Alban Berg, llamado Darnoldi — también vio y conversó mucho con Schoenberg durante el período de escritura del libro — usó el *Harmonielehre* de Schoenberg —

En la actualidad está trabajando en una «narrativa» más bien breve — no en una novela de extensión media — será de unas trescientas páginas — espera terminarla en abril — es «mítica», un «cuento de hadas», «tragicómica». Tomada de un poema del *minnesinger* [trovador medieval] alemán Hartmann von Aue — «Es la historia de un gran pecador» — pero «que estaba libre de culpa» — «una historia grotesca, piadosa»

[*El relato de Mann de la trama*]: El hijo de la unión incestuosa (hermano-hermana) es expulsado de su hogar — ¿montaña? ¿Océano? Vuelve en la madurez, se casa con su madre — termina por convertirse en Papa — será incluso más difícil de traducir que el *Faustus* —

contiene una mezcla de alemán antiguo, medio alemán, inglés antiguo, francés antiguo.

Nuevo libro suizo — sobre cómo fue escrito *Faustus* — la escritura se vio interrumpida por una operación de pulmón — no se traducirá —

[*Mann*]: «Solo un librito íntimo para los amigos» — «la gente podría pensar que es demasiado "presuntuoso"»

[*Junto a esta página SS escribió*]: digresión: disculpas por las respuestas insatisfactorias a las preguntas —1. Escaso conocimiento del inglés 2. Dificultad de las preguntas (*La m*[*ontaña*] *m*[ágica] cumplirá 25 años — bodas de plata — «un jubileo más o menos importante»)

LA TRADUCCIÓN

EL MUNDO COMO LA INDIA

A la memoria de W. G. Sebald

Traducir significa muchas cosas, entre ellas, poner en circulación, transportar, diseminar, explicar, hacer (más) asequible. Comenzaré con la proposición —exagerada si se quiere— de que por traducción literaria entendemos, podríamos entender, la traducción del reducido porcentaje de libros publicados que en efecto merece la pena leer, es decir, que merece la pena re-leer. Argumentaré que el adecuado examen del arte de la traducción literaria es en esencia una declaración sobre el valor de la propia literatura. Además de la evidente necesidad de que el traductor facilite el establecimiento de una provisión para la literatura en cuanto pequeño y prestigioso negocio de exportación e importación; además del papel indispensable que traducir desempeña en la cimentación de la literatura como deporte competitivo practicado nacional e internacionalmente (con rivalidades, equipos y lucrativos premios); además de los incentivos mercantiles, agonísticos y lúdicos para ejercer la traducción, hay uno más antiguo, manifiestamente evangélico, más difícil de admitir en estos tiempos tan conscientes de su impiedad.

En el que llamo incentivo evangélico, el propósito de la traducción es incrementar el conjunto de lectores de un libro tenido por importante. Supone que unos libros son mejores que otros de modo discernible, que el mérito literario tiene forma piramidal y que es imperativo que las obras próximas a la cúspide estén al alcance de cuantos sea posible, lo cual significa ser ampliamente traducidas y retraducidas con la frecuencia que sea factible. Está claro que semejante concepto de la literatura supone que se puede alcanzar un consenso aproximado sobre las obras esenciales. Esto *no* implica pensar que el consenso —o el

canon— esté fijado para siempre y no puede modificarse.

En la cúspide de la pirámide se encuentran los libros considerados escrituras: el conocimiento exotérico indispensable o esencial que, por definición, incita la traducción. (Acaso las traducciones más influyentes en el ámbito lingüístico han sido las de la Biblia: la de san Jerónimo, Lutero, Tyndale, la del rey Jacobo.) La traducción, entonces, y en primer lugar, da a conocer mejor lo que merece ser mejor conocido: porque perfecciona, profundiza, exalta; porque es un indispensable legado pretérito; porque es una contribución al conocimiento, sagrado o de otro orden. En un registro más secular, se creía que la traducción conllevaba un beneficio para el traductor: la traducción era un valioso ejercicio cognitivo, y ético.

En una época en que se propone que los ordenadores —«máquinas traductoras»— pronto serán capaces de desempeñar la mayoría de las tareas de traducción, lo que denominamos traducción literaria perpetúa el sentido tradicional implicado en el oficio. El nuevo criterio es que traducir es hallar equivalentes; o, para dar un giro al símil, una traducción es un problema para el que pueden imaginarse soluciones. En contraste, la antigua pauta es que la traducción consiste en elegir, elegir de modo consciente, no solo entre las meras dicotomías absolutas de buena o mala, correcta o incorrecta, sino entre una dispersión más compleja de alternativas, como «bueno» frente a «mejor» y «mejor» frente a «inmejorable», por no mencionar alternativas impuras tales como «anticuado» frente a «de moda», «vulgar» frente a «pretencioso» y «sucinto» frente a «prolijo».

Para que semejantes opciones fueran buenas —o mejores— se suponía que implicaban un conocimiento, tan amplio como profundo, por parte del traductor. La traducción, vista aquí como una actividad electiva en el sentido más amplio, era una profesión de individuos portadores de una determinada cultura interior. Traducir meditada, trabajosa, ingeniosa y respetuosamente es la justa medida de la lealtad del traductor a la empresa de la propia literatura.

Las opciones que podrían ser consideradas como meramente lingüísticas siempre implican asimismo modelos éticos, lo cual ha

hecho de la actividad de la traducción misma el vehículo de valores tales como la integridad, la responsabilidad, la fidelidad, la osadía y la humildad. El criterio ético de la tarea del traductor se originó en la conciencia de que la traducción es en lo fundamental una tarea imposible, si ello significa que el traductor es capaz de recoger el texto de un autor escrito en un idioma y entregarlo, intacto, sin pérdidas, en otro idioma. Es evidente que en esto *no* hacen hincapié quienes esperan con impaciencia la superación de los dilemas del traductor mediante las equivalencias de mejores y más ingeniosas máquinas traductoras.

La traducción literaria es una rama de la literatura, y es todo menos una tarea mecánica. Pero lo que hace de la traducción una labor tan compleja es que responde a una diversidad de fines: las exigencias que se derivan de la naturaleza de la literatura como forma de comunicación; el mandato, con una obra considerada esencial, de darla a conocer al público más amplio posible; la dificultad de pasar de un idioma a otro; y la intransigencia de determinados textos. Pues hay algo inherente a la obra que está muy lejos de las intenciones o la conciencia de su autor y que surge cuando comienza el ciclo de traducción: una cualidad que, a falta de una palabra mejor, hemos de llamar traducibilidad.

Este nido de aspectos complejos a menudo queda reducido al perenne debate entre traductores —el debate sobre la literalidad— que al menos se remonta a la Roma antigua, cuando se traducía la literatura griega al latín, y continúa ejercitando a los traductores de cada país (y con respecto del cual hay diversas tradiciones y prejuicios nacionales.) El tema de discusión más viejo sobre las traducciones es el papel de la precisión y la fidelidad. Sin duda habrá habido traductores en el mundo antiguo cuyo modelo era la estricta fidelidad literal (¡y al diablo la eufonía!), una postura que defendió con impresionante obstinación Vladimir Nabokov en su anglización de *Eugenio Oneguin*. ¿Cómo explicar la temeraria insistencia del propio san Jerónimo (*c.* 331-420) —el primer intelectual del mundo antiguo que (adaptando argumentos mencionados primero por Cicerón) reflexiona ampliamente, en prólogos y correspondencia, sobre la tarea de la traducción— de que el

sacrificio del sentido y de la gracia es el resultado inevitable del intento de reproducir con fidelidad las palabras e imágenes del autor?

Este pasaje procede del prólogo que Jerónimo escribió a su traducción latina de la *Crónica* de Eusebio. (La realizó en los años 381-382, mientras residía en Constantinopla a fin de participar en el Concilio; seis años antes de asentarse en Belén para perfeccionar su conocimiento del hebreo y casi un decenio antes de que comenzara su fundamental tarea de traducir la Biblia hebrea al latín.) De esta temprana traducción del griego, Jerónimo escribió:

> Antigua costumbre fue de los varones elocuentes, para ejercitar su ingenio, poner en lengua latina los libros griegos y, lo que de por sí tiene mayor dificultad, trasladar los poemas de los autores ilustres añadiendo la obligación de hacerlo en metro. Por ello nuestro Tulio tradujo palabra por palabra libros enteros de Platón […y luego] se equivocó en el *Económico* de Jenofonte. Obra esta en la que tan a menudo se remansa, a causa de los abruptos y turbulentos obstáculos, aquel áureo río de elocuencia, que los que ignoran que se trata de una traducción no creerían que esas cosas las hubiera escrito Cicerón. Desde luego, es difícil que quien recorre las líneas de un escrito ajeno no se extravíe en algún lugar, ya que es cosa dificultosa que lo que en otra lengua está bien dicho, conserve el mismo decoro en la traducción. El significado es algo que está en la propiedad de una sola palabra: no encuentro la mía con la que expresarlo, y, mientras busco completar la idea, con un largo rodeo a duras penas consigo compensar los espacios de un corto camino. Se añaden las sinuosidades de los hipérbatos, las diferencias de los casos, la variedad de las figuras, y, por último, también la misma y, por así decirlo, vernácula naturaleza de la lengua. Si traduzco palabra por palabra, suena absurdamente; si, por necesidad, algo que está en un orden lo cambio en la frase, parecerá que me he apartado del deber de traductor. [Traducción de Virgilio Bejarano.]

Lo impresionante de este pasaje en que Jerónimo se justifica a sí mismo es su interés en que los lectores comprendan cuánto intimida la tarea de la traducción literaria. Lo que leemos en traducción, sostiene más adelante en el mismo prólogo, es por necesidad un empobrecimiento del original.

> Porque si alguien a quien le parece que la gracia de la lengua no se altera con

> la traducción, ponga palabra por palabra en latín a Homero; diré algo más, póngalo en su lengua griega con las palabras en prosa; verá un orden ridículo y que el elocuentísimo poeta apenas puede hablar. [Traducción de Virgilio Bejarano.]

¿Cuál es el mejor modo de abordar la inherente imposibilidad de traducir? Para Jerónimo no hay duda del procedimiento, tal y como explica una y otra vez en los prólogos a sus diversas traducciones. En una epístola a Panmaquio, redactada en 396, cita a Cicerón y concuerda que la única manera apropiada de traducir es

> […] con las mismas ideas, con sus formas y figuras, pero con palabras acomodadas a nuestro uso. No me pareció tener que traducir palabra por palabra sino conservar la propiedad y la fuerza. [Traducción de Juan Bautista Valero.]

Más adelante, en la misma carta, citando a Evagrio esta vez —hay que suponer que había muchos críticos y quisquillosos— sostiene desafiante: «La traslación literal de una lengua a otra encubre el sentido». Si esto convierte al traductor un coautor del libro, pues que así sea. «El caso es que conviene saber que —escribe Jerónimo es su prólogo a Eusebio—, en parte, he recurrido a mi oficio de traductor y escritor».

El asunto apenas podría presentarse con mayor audacia o relevancia para la reflexión contemporánea. ¿Hasta dónde llega la autoridad del traductor para adaptar —es decir, re-crear— el texto en el idioma al que la obra está siendo traducida? Si la fidelidad palabra por palabra y la excelencia literaria en el nuevo idioma son incompatibles, ¿cuán «libre» puede ser una traducción responsable? ¿Es tarea primordial del traductor borrar la alteridad de un texto y refundirlo según las normas del nuevo idioma? No hay traductor serio al que no inquieten semejantes problemas: al igual que el ballet clásico, la traducción literaria es una actividad con criterios impracticables, es decir, criterios tan rigurosos que por fuerza generan, entre sus practicantes más ambiciosos, insatisfacción, la impresión de que casi nunca se está a la

altura. Y, al igual que en el ballet clásico, la traducción literaria es un arte de repertorio. Las obras consideradas grandes son retraducidas con regularidad: porque la adaptación ora parece demasiado libre, ora no lo bastante precisa; porque se estima que la traducción tiene demasiados errores; o porque el lenguaje que pareció transparente a los contemporáneos de la traducción en la actualidad parece anticuado.

Los bailarines se preparan para alcanzar la meta no del todo quimérica de la perfección: la expresividad ejemplar exenta de errores. En una traducción literaria, dados los múltiples imperativos a los que debe responder, solo puede haber un desempeño superior, pero nunca perfecto. Traducir, por definición, siempre conlleva alguna pérdida de la sustancia original. Todas las traducciones revelan tarde o temprano sus imperfecciones y, finalmente, incluso en el caso de los desempeños más ejemplares, vienen a ser tenidas por provisionales.

San Jerónimo estaba traduciendo —del hebreo y del griego— al latín. El idioma al que traducía era, y así lo fue durante muchos siglos, un idioma internacional.

Estoy pronunciando esta conferencia en el nuevo idioma internacional, el cual, según los cálculos, es la lengua materna de más de trescientos cincuenta millones de personas, y la segunda lengua de decenas de millones en el mundo entero.

Me encuentro aquí en Inglaterra, donde nació el idioma que hablo y en el que escribo. Adoptaré el punto de vista simple según el cual *no* nos divide una lengua común, según advierte la vieja ocurrencia. En mi país no denominamos «americano» al idioma que casi todos hablamos (aunque en la portadilla de la traducción francesa de mis libros se lea *«traduit de l'americain»*). Al parecer, sin embargo, hay personas en Estados Unidos que no saben por qué se llama inglés.

Hace unos años un amigo inglés, escritor de rico acento oxoniense, visitó Estados Unidos por primera vez con su mujer y sus hijas adolescentes, y decidió que el mejor modo de vivir a cabalidad la experiencia americana era alquilar un coche y cruzar el país, de Nueva

York a California. Cuando mi amigo se detuvo en una gasolinera de algún lugar de Iowa un asfixiante día de verano, el solitario dependiente que le atendió le preguntó después de unos instantes de charla:

—Y ustedes, ¿de dónde son?

—De Inglaterra —respondió mi amigo, preguntándose lo que *aquello* provocaría.

—Vaya —exclamó el dependiente de la gasolinera—. Habla muy bien inglés para ser extranjero.

Desde luego, casi todos nosotros sabemos por qué se llama inglés. Y una de las glorias de la literatura de mi país, que no cuenta con mucho más de doscientos años, es que se escriba en vuestro idioma milenario.

Cada día que me siento a escribir me maravilla la riqueza del idioma que tengo el privilegio de usar. Pero mi orgullo del inglés entra de algún modo en conflicto con mi conciencia de otra clase de privilegio lingüístico: escribir en un idioma que todos, en principio, están obligados a —y desean— entender.

Aunque parezca idéntica en la actualidad al dominio mundial de la incomparable y colosal superpotencia de la que soy ciudadana, la inicial ascendencia a *lingua franca* internacional del idioma en el cual escribió Shakespeare fue una especie de golpe de suerte. Uno de los momentos clave fue la adopción en los años veinte (me parece) del inglés como lengua internacional de la aviación civil. Para que los aviones circularan con seguridad, los que los pilotaban y los que dirigían su vuelo debían tener una lengua común. Un piloto italiano que aterriza en Viena habla con la torre en inglés. Un piloto austriaco que aterriza en Nápoles habla con la torre en inglés. Además, se produce la anomalía de que un avión que viaja de Nápoles a Palermo, un piloto sueco que viaja de Estocolmo a Malmö, un piloto brasileño que va de São Paulo a Río de Janeiro, cada cual debe comunicarse con la torre en inglés. Damos por sentado este hecho en la actualidad.

Con mucho más ímpetu y, me parece, de modo decisivo, la ubicuidad de los ordenadores —el vehículo de otra forma de transporte: el transporte *mental*— ha precisado de una lengua dominante. Si bien las

instrucciones de vuestra interfaz están probablemente en vuestro idioma materno, la navegación por internet y el empleo de buscadores —es decir, la circulación internacional en el ordenador— precisa del conocimiento del inglés.

El inglés se ha convertido en el idioma común que unifica las disparidades lingüísticas. La India cuenta con dieciséis «lenguas oficiales» (aunque se hablan muchas más lenguas vernáculas), y no hay modo de que, dada su presente composición y diversidad, incluidos ciento ochenta millones de musulmanes, vaya algún día a ponerse de acuerdo, digamos, en que el hindi, la lengua oficial más importante, se convierta en lengua nacional. La que precisamente podría serlo no es una lengua indígena, sino la del conquistador, la de la época colonial. Justamente porque es foránea, extranjera, se puede convertir en la lengua que unifique a un pueblo permanentemente diverso: el único idioma que todos los indios acaso tengan en común no solo es, sino que tiene que ser, el inglés.

El ordenador solo ha fortalecido la preeminencia del inglés en nuestra India mundial. Sin duda los fenómenos lingüísticos más interesantes de nuestra época son, por un lado, la desaparición de muchos idiomas minoritarios —es decir, idiomas que hablan pueblos pequeños, aislados y empobrecidos— y el formidable éxito del inglés, que ahora goza de una condición incomparable a la de cualquier otro idioma usado en el planeta. El inglés prospera en todas las regiones del mundo, a causa del predominio de los medios de difusión de habla inglesa —lo que significa medios en los que se habla con acento norteamericano— y a causa de la necesidad de que los empresarios y científicos se comuniquen en una lengua común.

Vivimos en un mundo que, en varios aspectos importantes, está empantanado en los nacionalismos más fútiles, y a la vez es posnacional de un modo tajante. El rasgo principal de las barreras arancelarias puede caer: el dinero puede volverse multinacional (como el dólar, que es la moneda de curso legal en varios países latinoamericanos y, desde luego, el euro). Pero hay un rasgo tenaz de nuestras vidas que nos arraiga en las antiguas fronteras y que el

capitalismo avanzado, los avances de la ciencia y la tecnología y el dominio del imperialismo avanzado (al estilo de Estados Unidos) encuentran muy gravoso. Es el hecho de que hablamos muchos idiomas diferentes.

De ahí la necesidad de una lengua internacional. ¿Y qué candidato más viable que el inglés?

Esta mundialización del inglés tiene ya un efecto perceptible en la fortuna de la literatura, es decir, de la traducción. Sospecho que menos obras de literatura extranjera, sobre todo procedentes de lenguas que se tienen por menos importantes, se están traduciendo al inglés que, digamos, hace veinte o treinta años. Pero muchos más libros escritos en inglés están siendo traducidos a otras lenguas. En la actualidad es muy infrecuente que una novela extranjera se encuentre en la lista de los libros más vendidos de *The New York Times*, como ocurría hace veinte, treinta o cincuenta años. Algunas celebradas novelas de Kundera, García Márquez, Lampedusa, Pasternak y Grass fueron éxitos de venta en Estados Unidos. Hace poco más de medio siglo, *Doctor Fausto* de Thomas Mann fue durante un tiempo el número uno en la lista de los más vendidos; algo inconcebible en la actualidad.

A menudo se da por sentado que el propósito de una traducción es lograr que la obra «suene» como si estuviera escrita en el idioma al cual está siendo traducida.

Puesto que la traducción es una actividad no solo ejercida en cada país, sino que está sujeta a tradiciones nacionales, hay mayores presiones en algunos países que en otros para borrar cuanto sea posible las pruebas de su condición de extranjero. Francia en particular cuenta con una arraigada tradición según la cual traducir es adaptar, a expensas de la estricta fidelidad al texto. Cuando les he señalado a mis editores franceses las flagrantes inexactitudes en la traducción de alguno de mis libros, me han respondido con frecuencia: «Sí, es cierto… pero se lee muy bien en francés». Cuando oigo que mi libro o el de alguien más se lee ya muy bien en francés, gracias a los empeños del

traductor, sé que el libro ha sido refundido siguiendo determinadas convenciones existentes (por lo general no las más exigentes) de la prosa francesa contemporánea. Pero ya que mi prosa en inglés no siempre es convencional en su ritmo u opciones léxicas, puedo estar segura de que eso *no* se transmite en francés. Solo el sentido —y solo parte de este (pues me parece que el sentido está ligado de modo esencial a las singularidades de mi prosa)— está siendo transmitido.

La primera crítica, y acaso todavía definitiva, de la idea —expuesta con tanto vigor por Jerónimo— de que es tarea del traductor verter de nuevo y por completo la obra a fin de avenirse con el espíritu del nuevo idioma, la formuló el teólogo protestante alemán Friedrich Schleiermacher (1768-1834) en su gran ensayo «Sobre los diferentes métodos de traducir», escrito en 1813.

Al argüir que el hecho de que «se lea bien» no es el criterio fundamental para juzgar el mérito de una traducción, Schleiermacher no se refiere, desde luego, a todas las traducciones, sino solo a las literarias, las que conllevan lo que de modo atractivo llama «la santa gravedad de la lengua». En cuanto a las otras, escribe que

> como los pueblos se entremezclan en estos tiempos de manera poco conocida antes, resulta que dondequiera hay mercado, y estas son las conversaciones del mercado, ya sean de carácter político o literario, o social, y no pertenecen verdaderamente al dominio de la traducción, sino, a lo sumo, al del intérprete. [Traducción de Valentín García Yebra.]

Para Schleiermacher, la traducción —mucho más que un servicio prestado al comercio, al mercado— constituye una necesidad compleja. Hay un valor intrínseco en dar a conocer, a través de una frontera lingüística, un texto esencial. También hay un valor al vincularnos con algo distinto a lo conocido, con la alteridad misma.

Para Schleiermacher, un texto literario no es solo su sentido. Es, en primer lugar, el idioma en que está escrito. Y de igual modo que cada persona tiene una identidad central, cada persona tiene, en esencia, solo un idioma.

> Como a una patria, el hombre tiene que resolverse a pertenecer a una lengua o a otra; de lo contrario, andará indeciso en una posición intermedia poco agradable. Está bien que todavía, entre nosotros, se siga escribiendo oficialmente en latín, para mantener viva la conciencia de que esta fue la lengua materna científica y litúrgica de nuestros antepasados; es saludable que siga siendo así también en el dominio de la ciencia común europea, para facilitar su intercambio; pero aun en este caso, solo se tendrá éxito en la medida en que, para tal exposición, el objeto lo es todo, y el modo personal de ver y combinar las cosas tiene poca importancia. [Traducción de Valentín García Yebra.]

Sustitúyase inglés por latín en el encomio en extremo reservado de Schleiermacher en favor de un idioma paneuropeo (léase: mundial) que se requiere para facilitar los intercambios técnicos y científicos paneuropeos (léase: mundiales), y advertiréis lo poco que espera de este idioma como medio de expresión subjetivo, es decir, literario.

Respecto de la práctica concreta, Schleiermacher adopta la posición exactamente opuesta a la de Jerónimo, y arguye que el deber primordial del traductor es apegarse tanto como sea posible al texto original, entendiendo que el resultado será, precisamente, leído como traducción. Naturalizar un libro extranjero es perder lo que tiene de más valioso: el espíritu del idioma, el *ethos* mental del que surge el texto. Por lo tanto, si una traducción, digamos, del francés o del ruso al alemán suena como si hubiese sido escrita originalmente en alemán, el lector de habla alemana se verá privado del conocimiento de la otredad que proviene de la lectura de algo que en efecto suena ajeno.

La diferencia entre la postura de Jerónimo y la de Schleiermacher es la que se produce por la interposición de la idea de identidad nacional en cuanto estructura en torno a la cual se aglutina la disgregación lingüística. Para Jerónimo, hablar otro idioma no era ser una persona diferente. Jerónimo vivía en un mundo que, de maneras no muy distintas a la nuestra, era considerablemente transnacional o internacional. Para Schleiermacher, hablar otro idioma era no ser, en el sentido más profundo, auténtico. Escribe:

> … la meta de traducir tal como el autor mismo habría escrito originalmente en

> la lengua de la traducción no solo es inasequible, sino también nula y sin valor en sí misma; pues quien reconozca la fuerza modeladora de la lengua y cómo se identifica con la idiosincrasia del pueblo, tendrá que confesar que precisamente en los más insignes es donde más contribuye la lengua a configurar todo su saber, y también la posibilidad de exponerlo, y que, por tanto, a nadie le está unida su lengua solo mecánica y externamente como con correas […] con la misma facilidad con que se suelta un tronco de un carruaje y se engancha otro […] sino que, más bien, cada uno produce originalmente solo en su lengua materna, y, por consiguiente, ni siquiera puede plantearse la cuestión de cómo habría escrito sus obras en otra lengua. [Traducción de Valentín García Yebra.]

Schleiermacher no está, desde luego, negando la existencia de una capacidad para hablar y escribir en más de un idioma, pero supone que todos tenemos una «lengua materna», y la relación con otros idiomas en los que se puede hablar o incluso escribir poesía y filosofar no es de algún modo «orgánica»: una metáfora predilecta del período. Esta es, obviamente, una posición ideológica: muchos pueblos han sido bíglotas, si no políglotas. En Italia, por ejemplo, se puede hablar no solo toscano (el denominado italiano) sino también napolitano o romañolo. En Quebec, las personas instruidas hablan francés e inglés. En el antiguo imperio austrohúngaro la mayoría de la gente instruida en los países ahora llamados Austria, la República Checa, Rumanía y Hungría hablaba al menos dos, a veces tres, idiomas todos los días. Está claro que la posición de Schleiermacher no es meramente descriptiva. (Su ideario más profundo tiene que ver con su concepto de nación y de pueblo.) Desde el punto de vista de Schleiermacher, no es que no sea posible, sino que no se *deberían* desplegar dos idiomas de igual modo. El epítome de la falta de autenticidad sería asumir que se puede habitar otra lengua con el mismo espíritu que la propia.

Pero ¿se puede hablar con autenticidad más de un idioma?

La pregunta de Schleiermacher continúa teniendo eco. ¿Qué significa el dominio de una segunda lengua?

Amigos ingleses y estadounidenses que han residido mucho tiempo en Japón (casi todos con parejas japonesas) me han dicho que los

japoneses en general albergan profundos recelos, e incluso algo de hostilidad, hacia el extranjero que habla su idioma sin cometer errores. Pero es probable que este prejuicio desaparezca en la medida en que Japón continúe reconociendo que la existencia de extranjeros en su seno no es una rareza, un infortunio o una adulteración de su esencia nacional.

En el otro extremo, un ejemplo más reciente de lo que conlleva alcanzar el perfecto dominio de una segunda lengua —la cual resulta que es el inglés— nos procura un escenario perfecto de falta de autenticidad schleiermachiana. Estoy pensando en una iniciativa floreciente en el multimillonario negocio de programas informáticos, de mucha importancia para la actual economía india. Se llaman centros de atención y emplean a miles de mujeres y hombres jóvenes que ofrecen asistencia técnica o reservas mediante números telefónicos sin coste en todo Estados Unidos. Estos jóvenes, todos los cuales ya hablan inglés, han competido con éxito por estos disputados puestos de trabajo en los centros de atención y han concluido un arduo curso diseñado para borrar todo vestigio de acento indio en inglés (muchos no lo logran), se les paga un salario munificente para un empleo secretarial en la India, aunque desde luego mucho menos que lo que deberían pagar IBM, American Express, General Electric, Delta Airlines y las cadenas de hoteles y restaurantes a los estadounidenses por ese trabajo: razón suficiente para que tales labores se «subcontraten» cada vez más. Al parecer, también es un hecho que los indios desempeñan estas labores de mejor manera, con menos errores, lo cual no es sorprendente puesto que la mayoría son graduados universitarios.

Desde las amplias plantas de edificios de oficinas en Bangalore, Bombay y Nueva Delhi, filas de jóvenes indios sentados en cabinas contestan una llamada tras otra («Hola, soy Nancy. ¿En qué puedo ayudarle?»), cada cual provisto de un ordenador que permite recoger con unos cuantos clics del ratón la información relevante para hacer una reserva, mapas que informan sobre la ruta idónea por las autopistas, predicciones meteorológicas, etcétera.

Nancy, Mary Lou, Betty, Sally Jane, Megan, Bill, Jim, Wally, Frank…

estas voces alegres primero tuvieron que ser adiestradas durante meses, mediante instructores y casetes, a fin de adquirir un acento (no instruido) del centro de Estados Unidos, aprender los principales modismos estadounidenses, las expresiones idiomáticas informales (entre ellas las regionales), y las referencias elementales de la cultura de masas (personalidades de la televisión, argumentos y protagonistas de las series más importantes, el éxito de taquilla más reciente en las multisalas cinematográficas, los resultados del béisbol y el baloncesto, etcétera), con objeto de que no titubeen en la conversación casual, si el intercambio con un cliente en Estados Unidos se prolonga, y dispongan de los medios para seguir haciéndose pasar por estadounidenses.

Con el fin de lograrlo tienen que ser creíbles para ellos mismos. Les han dado nombres estadounidenses y breves biografías de sus identidades estadounidenses: lugar y fecha de nacimiento, ocupación de los padres, número de hermanos, religión (casi siempre protestante), bachillerato, deporte preferido, música predilecta, estado civil, etcétera. Si se les pregunta, pueden decir dónde se encuentran. Por ejemplo, si el cliente está llamando desde Savannah, Georgia, para reservar un hotel en Macon, Georgia, y pide indicaciones sobre la ruta más rápida entre esas dos ciudades, el operador puede decir que él o ella está en Atlanta. Si dijeran que están en Banagalore, India, despedirían a la falsa Nancy o al falso Bill al instante. (Los supervisores vigilan todas las llamadas de modo rutinario e indetectable.) Y, por supuesto, casi ninguno de estos jóvenes ha dejado nunca su país.

¿Le gustaría a «Nancy» y a «Bill» ser una Nancy y un Bill verdaderos? Casi todos responden —ha habido entrevistas— que sí. ¿Les gustaría ir a Estados Unidos, donde sería normal hablar inglés siempre con acento norteamericano? Desde luego que sí.

Nuestras ideas sobre la literatura (y, por lo tanto, sobre la traducción) son por necesidad reactivas. A principios del siglo XIX, parecía progresista defender las literaturas y la singularidad (el «genio» especial) de los idiomas nacionales. El prestigio del Estado-nación en el

siglo XIX se sustentó en la conciencia de que había producido grandes autores «nacionales»; y en países como Polonia y Hungría, estos solían ser poetas. En efecto, esa idea tenía una inflexión libertaria particular en los países europeos más pequeños que aún existían en los confines de un sistema imperial y estaban alcanzando la identidad de los estados nacionales.

El interés en la autenticidad de la encarnación lingüística de la literatura fue una de las respuestas a estas nuevas ideas y suscitó el apoyo decidido a la escritura en los dialectos o en las llamadas lenguas nacionales. Otra respuesta del todo distinta a la idea de identidad nacional fue la de Goethe, que acaso haya sido el primero en abordar, y en una época, a principios del siglo XIX, que la idea de la identidad nacional era muy progresista, el proyecto de Literatura Mundial (*Weltliteratur*).

Puede parecer sorprendente que Goethe haya explorado una noción con tanta antelación a su tiempo. Parece menos extraño si se piensa que Goethe no solo era contemporáneo de Napoleón, sino tan napoleónico él mismo en más de un proyecto e idea que podría haberse constituido en el equivalente intelectual de aquel imperio. Su idea de la literatura mundial recuerda la idea napoleónica de los Estados Unidos de Europa, pues Goethe entendía por «el mundo» a Europa y los países neoeuropeos, donde ya había un intenso tráfico literario a través de las fronteras. Desde la perspectiva de Goethe, la dignidad y especificidad de las lenguas nacionales (íntimamente ligadas a las afirmaciones del nacionalismo) son del todo compatibles con la idea de literatura mundial, la cual es la noción de un conjunto mundial de lectores: leer libros en traducción.

Más tarde, en el siglo XIX, el internacionalismo o cosmopolitismo literario se convirtió, en los países poderosos, en la idea más progresista, la de la inflexión libertaria. El progreso sería el desarrollo natural de la literatura, de «provincial» a «nacional» y a «internacional». Una noción de *Weltliteratur* floreció durante casi todo el siglo XX, con el sueño recurrente de un parlamento internacional en que todos los estados nacionales tendrían un escaño entre iguales. La

literatura podría ser ese sistema internacional, el cual destina un papel aún mayor a las traducciones, para que todos podamos leer los libros de los otros. La difusión mundial del inglés incluso podría ser considerada un movimiento esencial para la transformación de la literatura en un sistema verdaderamente mundial de producción e intercambio.

Pero, como muchos han advertido, la mundialización es un proceso que trae beneficios muy desiguales a los diversos pueblos que integran la población del planeta, y la mundialización del inglés no ha alterado la historia de los prejuicios sobre las identidades nacionales, uno de cuyos resultados es que algunas lenguas —y la literatura que en ellas se produce— siempre han sido consideradas más importantes que otras. Un ejemplo: sin duda, *Memorias póstumas de Blas Cubas* o *Don Casmurro* de Machado de Assis o *El cortijo* de Aluísio Azevedo, tres de las mejores novelas escritas en el orbe en las postrimerías del siglo XIX, fueron tan célebres como *puede* ser en la actualidad una obra maestra literaria decimonónica si no hubieran sido escritas por brasileños en portugués, sino en alemán, francés o ruso. O inglés. (No se trata de grandes idiomas frente a idiomas menores. Brasil apenas carece de habitantes y el portugués es el sexto idioma más hablado del mundo.) Me apresuro a añadir que estos libros maravillosos están traducidos, excelentemente, al inglés. El problema es que no se mencionan. Alguien cultivado, alguien en busca del éxtasis que solo la narrativa puede producir, aún no estima necesario —al menos no todavía— leerlos.

La antigua imagen bíblica de Babel sugiere que vivimos en nuestras diferencias, simbólicamente lingüísticas, los unos sobre los otros: como el sueño de un edificio de apartamentos de una milla de altura de Frank Lloyd Wright. Pero el sentido común nos indica que nuestra dispersión lingüística no puede ser una torre. La geografía de nuestra dispersión en muchos idiomas es más horizontal que vertical (o así lo parece), con sus ríos, montañas, valles y océanos que lamen los contornos de las tierras. Traducir es trasladar, es llevar al otro lado.

Pero quizá hay algo de cierto en la imagen. Una torre tiene muchas plantas, y los numerosos inquilinos de esta están apilados los unos

sobre los otros. Si Babel se parece a otras torres, las plantas superiores son las más codiciadas. Quizá determinados idiomas ocupan amplias áreas de las plantas superiores, los grandes salones y las terrazas dominantes. Y otros idiomas y sus productos literarios están confinados a las inferiores, a los techos más bajos, a las vistas limitadas.

Dieciséis siglos después de san Jerónimo, pero poco más de un siglo después del ensayo capital de Schleiermacher sobre la traducción, vino la tercera de las que a mi juicio son las reflexiones ejemplares sobre el propósito y los deberes del traductor. Es el ensayo titulado «La tarea del traductor» que Walter Benjamin escribió en 1923 como prólogo a su traducción de las *Tableux Parisiens* de Baudelaire.

Al trasladar el francés de Baudelaire al alemán, nos dice, no está obligado a que Baudelaire suene como si hubiese escrito en alemán. Al contrario, su obligación es mantener la impresión que habría tenido un lector alemán de algo diferente. Escribe:

> Toda traducción es solo un modo más o menos provisional de avenirse con la alteridad de las lenguas […] No es el mayor elogio a una traducción, sobre todo en la época de su origen, afirmar que se lee como si hubiera sido escrita originalmente en aquel idioma.

La oportunidad que ofrece la traducción no es defensiva: conservar, embalsamar, el estado actual de la propia lengua del traductor. Más bien, sostiene, es una oportunidad para permitir que la lengua extranjera influya y modifique la lengua a la que se está traduciendo la obra. La razón de Benjamin para preferir una traducción que revela su alteridad es muy distinta a la de Schleiermacher. No es porque desee promover la autonomía y la integridad de los idiomas individuales. El pensamiento de Benjamin está en el polo opuesto del ideario nacionalista. Es una consideración metafísica, que proviene de su concepto de la naturaleza misma de la lengua y según la cual la propia lengua exige los esfuerzos del traductor.

Cada lengua es parte de la lengua, la cual es mayor que toda lengua

individual. Cada obra literaria individual es parte de la literatura, la cual es mayor que toda literatura en cualquier idioma.

Algo parecido a este punto de vista —que situaría la traducción en el centro del empeño literario— es lo que he intentado respaldar con estos comentarios.

La naturaleza de la literatura tal como ahora la entendemos —y me parece que la entendemos de modo correcto— es la circulación, por motivos diversos y necesariamente impuros. La traducción es el sistema circulatorio de las literaturas del mundo. La traducción literaria, me parece, es sobre todo una tarea ética, una tarea que refleja y duplica el papel de la propia literatura, que consiste en extender nuestras simpatías; educar nuestro corazón y entendimiento; crear introspección; afirmar y profundizar nuestra conciencia (con todas sus consecuencias) de que otras personas, personas distintas de nosotros, en verdad existen.

Tengo la edad para haber crecido, en el suroeste de Estados Unidos, creyendo que había algo llamado literatura en inglés, de la cual la literatura estadounidense era una rama. El escritor que más me importó de niña fue Shakespeare; Shakespeare como experiencia de lectura (de hecho, una experiencia de lectura en voz alta), que comenzó cuando me obsequiaron con una bonita edición ilustrada de los *Cuentos de Shakespeare* de Charles Lamb a los ocho años de edad; mi lectura de Lamb y de muchas obras después antecedió cuatro años a mi efectiva experiencia de ver a Shakespeare en escena o en adaptación cinematográfica. Además de Shakespeare, recontado o en directo, estaban Winnie the Pooh, *El jardín secreto,* los *Viajes de Gulliver* y las Brontë (primero *Jane Eyre*, después *Cumbres borrascosas*) y *El claustro y el hogar* y Dickens (las primeras fueron *David Copperfield*, *Canción de Navidad* e *Historia de dos ciudades*), mucho Stevenson (*Secuestrado*, *La isla del tesoro, El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*) y *El príncipe feliz* de Oscar Wilde… Desde luego, también había libros estadounidenses, como los relatos de Poe y *Mujercitas* y las novelas de

Jack London y *Ramona*. Pero en aquella época lejana, todavía reflexiva y refinada, de cultura anglófila, parecía muy normal que la mayoría de los libros que yo leía procedieran de otros lugares, un lugar más antiguo, como la lejana, emocionante y exótica Inglaterra.

Cuando el «otro lugar» fue más amplio, cuando mis lecturas —siempre en inglés, desde luego— llegaron a incluir libros maravillosos que no habían sido escritos originalmente en inglés, cuando continué con la literatura mundial, la transición fue casi imperceptible. Dumas, Hugo y de ahí en adelante… sabía que ya estaba leyendo autores «extranjeros». No se me ocurrió pensar en la mediación que me traía estos libros cada vez más asombrosos. (Pregunta: ¿Quién es el mayor escritor ruso del siglo XIX? Respuesta: Constance Garnett.) Si hubiese reconocido una frase torpe en una novela de Mann, Balzac o Tolstói que estaba leyendo, no se me habría ocurrido preguntar si la frase era tan torpe en el original alemán, francés o ruso, o sospechar que habría podido estar «mal» traducida. Para mi mente juvenil de lectora novata no había tal cosa como una mala traducción. Solo había traducciones que descifraban libros que no habrían estado a mi alcance, y los ponían en mis manos y corazón. En lo que a mí respectaba, el texto original y la traducción eran como una unidad.

La primera vez que me formulé el problema de una traducción mediocre fue cuando comencé a asistir a la ópera, en Chicago, y contaba con dieciséis años de edad. Allí sostuve en mis manos por primera vez una traducción *en face* —la lengua original a la izquierda (en esa época ya sabía algo de francés e italiano) y el inglés a la derecha— y quedé pasmada y confundida por las manifiestas inexactitudes de las traducciones. (Aquello ocurrió muchos años antes de que comprendiera por qué las palabras en un libreto no pueden ser traducidas literalmente.) Salvo en la ópera, nunca me pregunté qué me estaba perdiendo al leer en aquellos primeros años literatura traducida. Fue como si sintiera que mi cometido era, en cuanto lectora apasionada, ver *a través* de las faltas o limitaciones de una traducción; como se ve a través (o se pasa por alto) de la mala copia rayada de una entrañable película que vemos de nuevo. Las traducciones eran un

regalo por el que siempre sentiría gratitud. ¿Qué —más bien quién— sería yo sin Dostoievski, Tolstói y Chéjov?

Mi concepto de lo que puede llegar a ser la literatura, mi reverencia hacia la práctica de la literatura en sentido vocacional y mi identificación de la vocación del escritor con el ejercicio de la libertad: todos estos elementos de mi sensibilidad son inconcebibles sin los libros que leí en traducción desde temprana edad. La literatura era un viaje mental: un viaje al pasado… y a otros países. (La literatura era un vehículo que podía llevarte a *cualquier lugar*.) Y la literatura era la crítica de la propia realidad a la luz de un modelo superior.

Un escritor es en primer lugar un lector. De la lectura extraigo los modelos mediante los cuales evalúo mi propia obra y que por desgracia no alcanzo. Gracias a la lectura, incluso antes que a la escritura, me convertí en parte de la comunidad —la comunidad de la literatura— que incluye a más escritores muertos que vivos. La lectura, y los modelos, son entonces relaciones con el pasado y con lo otro. La lectura, y contar con modelos literarios, son relaciones, en mi opinión indispensables, con la literatura en traducción.

FRANCIA: HISTORIA DE UN AMOR

NATHALIE SARRAUTE Y LA NOVELA

Un nuevo tipo de didactismo ha conquistado las artes, es de hecho el elemento «moderno» del arte. Su dogma central es la idea de que el arte debe evolucionar. Su resultado es una obra que tiende principalmente a hacer progresar la historia del género, a roturar nuevos terrenos en cuestiones de técnica. La imagen paramilitar de *avant garde* y *arrière garde* expresa perfectamente el nuevo didactismo. El arte es el ejército que lleva a la sensibilidad humana a avanzar implacablemente hacia el futuro, con la ayuda de técnicas cada vez más nuevas y formidables. Esta relación, fundamentalmente negativa, del talento individual con la tradición, que da lugar a una rápida e inevitable obsolescencia de cada nuevo logro de la técnica y a cada nuevo uso de materiales, ha acabado con la concepción del arte como fuente de placer familiar, y ha producido un bloque de obras principalmente didácticas y admonitorias. Como todos saben ya, la intención de fondo del *Desnudo descendiendo una escalera* de Duchamp no consiste tanto en representar algo, menos aún un desnudo, descendiendo una escalera, sino en dar una lección de planos cinéticos. La intención de las obras en prosa de la Stein y de Beckett consiste en mostrar cómo la dicción, la puntuación, la sintaxis y el orden narrativo pueden refundirse para expresar estados de conciencia impersonales continuos. La intención de la música de Webern y de Boulez consiste en mostrar cómo se puede desarrollar, por ejemplo, la función rítmica del silencio y el papel estructural de las variaciones tonales.

La victoria del didactismo moderno ha sido más absoluta en música y en pintura, donde las obras más respetadas son las que proporcionan poco placer la primera vez que se las escucha o ve (excepto a públicos reducidos y sumamente preparados), pero logran importantes adelantos en las revoluciones técnicas que en estas artes han tenido lugar. La

novela, como el cine, en comparación con la música y la pintura, está muy alejada del fragor de la batalla. El territorio de la ficción críticamente respetable no ha sido invadido por ningún conjunto de novelas «difíciles» comparable a la pintura expresionista abstracta y a la *musique concrète*. Por el contrario, la mayor parte de las escasas novelas que se han aventurado valientemente hasta las primeras líneas del modernismo han quedado aisladas. Al cabo de unos años aparecen meramente idiosincrásicas, pues ningún soldado sigue al bravo oficial para empujarle. Las novelas que, en orden de dificultad y de mérito, son comparables con la música de Gian-Carlo Menotti y la pintura de Bernard Buffet, cuentan con el ornato de la aclamación de la mejor crítica. La facilidad de acceso y la falta de rigor, causas de turbación en el ámbito de la música y de la pintura, no se dan en el de la novela, que continúa siendo intransigentemente *arrière garde*.

Y sin embargo, sea o no sea forma artística de las clases medias, no hay género que más necesite de una reconsideración y renovación sostenidas. La novela (junto con la ópera) es el arte arquetípico del siglo XIX, expresión perfecta de la concepción de la realidad, enteramente mundana, propia de esa época, de su falta de espiritualidad verdaderamente ambiciosa, de su descubrimiento de «lo interesante» (es decir, de lo tópico, lo inesencial, lo accidental, lo mínimo, lo pasajero), su afirmación de lo que E. M. Cioran llama «destino en letras minúsculas». La novela, según todos los críticos que la alaban, sin cesar de repetírnoslo ni de reconvenir a los autores contemporáneos que se desvían, se refiere al hombre-en-sociedad; da vida a un sector del mundo y sitúa a sus «personajes» dentro de ese mundo. Como es lógico, podríamos considerar a la novela sucesora de la épica y el cuento picaresco. Pero todos sabemos que esta herencia es superficial. Lo que anima a la novela es algo por completo ajeno a estas antiguas formas narrativas: el descubrimiento de la psicología, la transposición de motivos en «experiencias». Esta pasión por la documentación de la «experiencia», por los hechos, convierte la novela en la más abierta de las formas artísticas. Toda forma de arte opera según un modelo implícito de lo elevado y lo vulgar; excepto la novela.

Podía acomodarse a cualquier nivel de lenguaje, cualquier trama, cualquier idea, cualquier información. Y esto, naturalmente, determinó, en última instancia, su destrucción en tanto forma artística seria. Cabría esperar que, más tarde o más temprano, los lectores exigentes perdieran todo interés por una nueva «historia» ociosa, por media docena más de vidas privadas abiertas para su inspección. (Esto lo encuentran en el cine con más libertad y con más vigor.) Mientras la música, las artes plásticas y la poesía se liberan dolorosamente de los dogmas inadecuados del «realismo» decimonónico, por su apasionada entrega a la idea de progreso en el arte y su ardoroso anhelo de nuevas expresiones y nuevos materiales, la novela se ha demostrado incapaz de asimilar cuanto de auténtica calidad y ambición espiritual se ha hecho en su nombre en el siglo XX. Se ha visto reducida al nivel de una forma de arte profunda, cuando no irrevocablemente, bien avenida con el filisteísmo.

Cuando pensamos en gigantes como Proust, Joyce, el Gide de *Lafcadio*, Kafka, el Hesse de *El lobo estepario*, Genet, o en escritores menores pero no menos ejemplares, como Machado de Assis, Svevo, Virginia Woolf, Gertrude Stein, el primer Nathanael West, Céline, Nabokov, el primer Pasternak, la Djuna Barnes de *El bosque de la noche*, Beckett (por mencionar solo a algunos), pensamos en escritores que cierran más de lo que abren, de los que no es posible aprender, por mucho que se les imite, y a los que se imita a riesgo de no hacer otra cosa que repetir lo que han hecho. Dudamos en censurar o ensalzar con nuestras críticas nada de lo que suceda en una forma de arte, tanto si es para bien como si es para mal. Aun así, resulta difícil no llegar a la conclusión de que lo que le ha faltado a la novela, y que debería tener si pretende continuar siendo una forma artística generalmente (empleado el término como opuesto a esporádicamente) seria, es una constante distancia de sus premisas decimonónicas. (El gran florecimiento de la crítica literaria en Inglaterra y en Estados Unidos en los últimos treinta años, que comenzó con la crítica poética para luego prolongarse en la de la novela, *no* incorporó, precisamente, una reevaluación similar. Es una crítica filosóficamente ingenua, que ni

interroga ni pone en tela de juicio el prestigio del «realismo».)

Para que la novela alcance esta mayoría de edad, habría que enfrentarse a todo tipo de cuestiones discutibles, como la idea de «progreso» en las artes y la retadoramente agresiva ideología expresada por la metáfora de la vanguardia. Esto reducirá los públicos de la novela porque exigirá que se acepte extraer nuevos placeres —como el placer de resolver un problema— de la ficción en prosa, y que se aprenda a extraerlo. (Eso puede querer decir, por ejemplo, que tendremos que leer en voz alta tanto como con la vista, y quiere decir, con toda seguridad, que nos veremos obligados a leer una novela varias veces para comprenderla por entero o para sentirnos capaces de juzgarla. Ya hemos aceptado esta idea de un repetido mirar, escuchar o leer en lo tocante a la poesía, la pintura, la escultura y la música contemporáneas serias.) Ello convertirá en estetas conscientes, exploradores didácticos, a todos los que deseen seriamente practicar la forma. (Todos los artistas «modernos» son estetas.) Esta liquidación de los compromisos de la novela con el facilismo, con la sencilla disponibilidad y con la perpetuación de una estética anticuada, dará indudablemente lugar a la aparición de muchísimos libros aburridos y pretenciosos, y no sería extraño que termináramos por desear el regreso a la vieja desinhibición. Pero hay que pagar el precio. Los lectores deben ser preparados por una nueva generación de críticos, que bien podría forzarles a engullir este ingrato período de la novela mediante retóricas de todo tipo, seductoras y en parte fraudulentas, para comprender la necesidad de esta renovación. Y cuanto antes, mejor.

Pues, en efecto, hasta tanto no tengamos una tradición de novela «moderna» seria *ininterrumpida*, los novelistas audaces trabajarán en un vacío. (Que los críticos decidieran no llamar novelas a estas ficciones en prosa carecería de importancia. La nomenclatura no ha resultado ser un obstáculo en pintura, música o poesía, aunque sí en escultura, de modo que ahora tendemos a abandonar esta palabra en favor de palabras como «construcción» y «assemblage».) Continuaremos teniendo monstruosos armatostes, como tanques abandonados, yacentes en el paisaje. Un ejemplo, tal vez el mejor ejemplo, nos lo da *Finnegans*

Wake, todavía en su mayor parte sin leer e ilegible, abandonada al cuidado de exegetas académicos que quizá puedan descifrar el libro para nosotros, pero no decirnos por qué habríamos de leerlo ni qué podríamos aprender de él. Que Joyce pretendiera que sus lectores consagraran toda su vida a su libro podría parecer una exigencia escandalosa; pero si se considera la singularidad de su libro, es una exigencia lógica. Y el destino del último libro de Joyce presagia la obtusa acogida que tendrá una serie de sucesores menos mastodónticos, pero igualmente carentes de argumento, en lengua inglesa; me vienen a la memoria las obras de la Stein, de Beckett y de Burroughs. No sorprenden sus apariciones, como notorias incursiones aisladas en un campo de batalla extrañamente pacífico.

Últimamente, sin embargo, la situación parece estar variando. Toda una escuela —un batallón, si se me permite— de importantes y desafiantes novelas está surgiendo en Francia. En ella, de hecho, hay dos oleadas. La primera estuvo encabezada por Maurice Blanchot, Georges Bataille y Pierre Klossowski; la mayoría de estos libros fueron escritos en los años cuarenta y no han sido todavía traducidos al inglés. Más conocidos, y traducidos en su mayoría, son los libros de la «segunda ola», escritos en la década de los cincuenta por (entre otros) Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon y Nathalie Sarraute. Todos estos escritores —que difieren considerablemente entre sí, en intenciones y en resultados— tienen en común esto: rechazan la idea de la «novela» que tiene por misión contar una historia y delinear los personajes de acuerdo con las convenciones del realismo del siglo XIX, y todo aquello de lo que abjuran se resume en la noción de «psicología». Que intenten trascender la psicología mediante la fenomenología de Heidegger (una poderosa influencia) o recortarla mediante una descripción conductista, exterior, los resultados son, al menos negativamente, semejantes, y constituyen el primer conjunto de trabajos sobre la forma de la novela que promete decirnos algo útil sobre las nuevas formas que pueda adoptar la ficción.

Pero quizá la aportación más valiosa de Francia a la novela haya sido todo un conjunto de crítica inspirada por los nuevos novelistas (y, en

algunos casos, escrita por ellos) que supone un impresionante intento de pensar sistemáticamente sobre el género. Esta crítica —me refiero por ejemplo a los ensayos de Maurice Blanchot, Roland Barthes, E. M. Cioran, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Michel Foucault y otros— resulta, con mucho, la crítica literaria más interesante de la actualidad. Y nada impide a los novelistas del mundo anglófono buscar un apoyo en la brillante reconsideración de las premisas de la novela realizada por estos críticos, aun cuando realicen una obra novelística muy diferente de la de los novelistas franceses. La razón por la que estos ensayos podrían resultar más valiosos que las mismas novelas reside en que proponen modelos más amplios y ambiciosos que cualquiera de los desarrollados hasta este momento por autor alguno. (Robbe-Grillet, por ejemplo, admite que sus novelas son ilustraciones inadecuadas para los diagnósticos y recomendaciones planteadas en sus ensayos.)

De ahí la importancia que para mí reviste la aparición en inglés de *L'Ère du soupçon*, una colección de ensayos de Nathalie Sarraute, donde se expone íntegramente el trabajo teórico que precede a sus novelas. Admiremos o no las novelas de la Sarraute, nos gusten o no (a mí personalmente, solo me gustan *Retrato de un desconocido* y *El planetario*), practique o no en la realidad lo que predica (en su aspecto crucial, creo que no), los ensayos plantean una serie de críticas a la novela tradicional que me parecen buen comienzo para la reconsideración teórica, tan descuidada en este lado del Atlántico.

Quizá, para el lector anglófono, la mejor manera de comprender la polémica de la Sarraute consista en compararla con otros dos manifiestos acerca de lo que debería ser la novela, «Mr. Bennett y Mrs. Brown» de Virginia Woolf, y «El hecho de la ficción», de Mary McCarthy. La Sarraute desdeña por *naïve* el abandono por parte de Virginia Woolf del naturalismo y del realismo objetivo, su llamada al escritor moderno a examinar «los lugares oscuros de la psicología». Pero la Sarraute es igualmente dura ante la posición representada por

el ensayo de Mary McCarthy, que puede ser entendido como refutación de Virginia Woolf, pues predica una vuelta a las viejas virtudes novelísticas de exponer un mundo real, dando una impresión de verosimilitud y construyendo personajes memorables.

El alegato de la Sarraute contra el realismo es convincente. La realidad no es lo inequívoco; la vida no se parece tanto a la vida misma. El agradable reconocimiento inmediato de lo parecido a la vida al que inducen la mayoría de las novelas es, y debería ser, sospechoso. (Verdaderamente, como dice la Sarraute, el genio de la época es la suspicacia. O, si no su genio, es al menos su vicio dominante.) Hago mías de todo corazón sus objeciones a la novela pasada de moda: *La feria de las vanidades* y *Los Buddenbrook*, que releí recientemente, pese a lo maravillosas que todavía me parecieron, me hicieron retroceder. No pude soportar al omnipotente autor mostrándome cómo es la vida, llenándome de compasión y de temor, con su estrepitosa ironía, con la apariencia confiada de quien conoce perfectamente a sus personajes y me conduce a mí, al lector, a sentir que yo también los conozco. No confío ya en esas novelas que satisfacen plenamente mi pasión de comprender. Nathalie Sarraute tiene razón también al decir que los mecanismos tradicionales de la novela para montar una escena, y describir y dar movimiento a los personajes, no se justifican por sí mismos. ¿A quién le preocupa realmente que el mobiliario de una habitación sea de esta u otra manera, o si él encendió un cigarrillo, o llevaba un traje gris oscuro, o destapó la máquina de escribir después de sentarse y antes de insertar en el rodillo una hoja de papel? Las grandes películas han demostrado que el cine puede investir la acción puramente física —sea pasajera y a pequeña escala, como el cambio de peluca en *La aventura*, o importante, como el avance por la selva en *El gran desfile*— con una magia más inmediata, y también más económica, que aquella que las palabras pueden llegar a dar.

Más compleja y problemática, sin embargo, es la insistencia de la Sarraute en que el análisis psicológico en la novela es igualmente obsoleto y equivocado. «La palabra “psicología” —dice—, ningún escritor actual puede oírla pronunciar con referencia a él mismo sin

desviar la mirada y sonrojarse». Por psicología en la novela, entiende a Woolf, Joyce, Proust: novelas que exploran un sustrato de pensamientos y sentimientos ocultos tras la acción, y cuya descripción reemplaza el interés por el personaje y la trama. Todo lo que Joyce rescató de estas profundidades, advierte, fue un ininterrumpido fluir de palabras. Y Proust también fracasó. En definitiva, las elaboradas disecciones psicológicas de Proust se recomponen a su vez en personajes realistas, en los que el lector avezado «inmediatamente reconoce a un rico mundano enamorado de una manceba, un doctor prominente, desaliñado, simplón, una burguesía arribista, una "gran dama" esnob; todos los cuales ocupan pronto sus lugares en la extensa colección de personajes ficticios que pueblan su imaginario museo».

De hecho, las novelas de la Sarraute no son tan distintas de las de Joyce (ni de las de la Woolf), como la misma autora piensa, y su rechazo de la psicología dista de ser total. Lo que la Sarraute misma precisamente quiere es lo psicológico, pero (y en eso se basa su protesta contra Proust) sin posibilidad de reconversión en «personaje» y «trama». Está en contra de la *disección* psicológica porque ello presupone la existencia de un cuerpo para disecar. Está en contra de una psicología provisional, en contra de la psicología como nuevo medio para un viejo fin. El uso del microscopio psicológico no debe ser intermitente, como un mero artilugio para apoyar el argumento. Esto supone una reconsideración radical de la novela. El novelista no solo debe abstenerse de narrar una historia; no debe distraer al lector con acontecimientos extremados como un asesinato o un gran amor. Cuanto más diminuto, menos sensacional sea el suceso, mejor. (Así *El señor Martereau* está constituido por las meditaciones de un joven anónimo, un decorador de interiores, sobre la artística tía y el rico tío negociante con quienes vive, y sobre un hombre mayor, no ya tan acomodado, llamado Martereau, relativas a por qué y en qué circunstancias se siente a gusto con ellos, y a por qué y cuándo siente que sucumbe ante la fuerza de sus personalidades y ante los objetos de los que se rodean. El proyecto de los tíos de comprar una casa en el campo proporciona la única «acción» del libro y, aunque por un momento se sospecha que

Martereau ha defraudado al tío en el asunto de la casa, podemos apostar que al final todas las sospechas quedan aclaradas. Algo sucede en *El planetario*. Un joven arribista, que desvergonzadamente intenta acceder al círculo de una escritora rica, vanidosa y famosísima, consigue arrebatar a su crédula y cariñosa tía su piso de cinco habitaciones.) Pero los personajes de la Sarraute nunca llegan realmente a actuar. Proyectan, palpitan, se estremecen bajo el impacto de las minucias de la vida cotidiana. Estos tanteos y preliminares de la acción son el verdadero tema de sus novelas. Puesto que se excluye el análisis —es decir, el autor que habla o interpreta está excluido—, las novelas de la Sarraute, lógicamente, están escritas solo en primera persona, aun cuando en las reflexiones interiores utilice «ella» y «él».

Nathalie Sarraute propone precisamente una novela escrita en monólogo constante, donde el diálogo entre personajes sea una extensión funcional del monólogo, y el discurso «real» una continuación del discurso silencioso. A este tipo de diálogo lo denomina «subconversación». Es comparable al diálogo teatral, en el que el autor no interviene ni interpreta, pero, a diferencia del diálogo teatral, no se halla fragmentado ni es asignado a personajes claramente separables. (Nathalie Sarraute dedica mordaces y burlonas palabras a esos estridentes «dijo él», «replicó ella», «declaró esto o lo otro» de que están plagadas la mayoría de las novelas.) El diálogo debe «llegar a ser vibrante y llenarse de estos diminutos movimientos internos que lo impulsan y lo amplían». La novela debe rechazar los medios de la psicología clásica (introspección) y proceder en contra mediante inmersión. Debe zambullir al lector «en el torrente de esos dramas subterráneos de los que Proust tan solo tuvo tiempo de obtener una rápida visión aérea, y sobre los que nada observó ni reprodujo salvo rasgos generales estáticos». La novela debe recoger sin comentario el contacto directo y puramente sensorial con las cosas y personas que el Yo del novelista experimenta. La novela, al abstenerse de toda creación de verosimilitud (la Sarraute deja esta función al cine), deberá preservar y promover «ese elemento de indeterminación, de opacidad y misterio que las propias acciones tienen siempre para quien las vive».

Hay algo estimulante en el programa de la Sarraute para la novela, en el que se insiste en un respeto ilimitado a la complejidad de los sentimientos y sensaciones humanas. Sin embargo, encuentro cierta incoherencia en su razonamiento, pues está basado en un diagnóstico de la psicología excesivamente doctrinario en su remedio, así como equívoco. Una concepción que considera «los esfuerzos de Henry James o Proust por desmontar los delicados engranajes de nuestros mecanismos internos» como labores de pico y pala, posee modelos deslumbrantes de refinamiento psicológico. ¿Quién contradiría a la Sarraute cuando caracteriza los sentimientos como una inmensa masa móvil en la que se puede encontrar casi todo; o cuando dice que ninguna teoría, y menos aún un sistema cifrado como el psicoanálisis, puede dar cuenta de todos sus movimientos? Pero la Sarraute solo ataca la psicología en la novela en defensa de una técnica de descripción psicológica mejor, más rigurosa.

Sus concepciones de la complejidad de sentimiento y sensación constituyen, en todo caso, su programa para la novela otra. Cierto es que toda descripción de la motivación simplifica. Pero, admitido esto, aún le quedan al novelista muchos caminos disponibles, además del de buscar una manera más refinada y microscópica de representar las motivaciones. Cierto tipo de panorámicas, por ejemplo —que no se detienen en las minucias del sentimiento—, son, estoy segura de ello, una solución al problema planteado por la Sarraute tan válida como pueda serlo la técnica de diálogo y narración que ella toma como consecuencia lógica de su crítica. El personaje puede ser (como la Sarraute repite) un océano, una confluencia de mareas y corrientes y remolinos, pero no veo el valor privilegiado de la inmersión. La natación submarina tiene su función, pero también la tiene la cartografía oceánica, que la Sarraute despectivamente rechaza como «visión aérea». El hombre es una criatura diseñada para vivir en la superficie; vive en las profundidades —sean terrestres, oceánicas o psicológicas— con el consiguiente peligro. No comparto su desprecio hacia los esfuerzos del novelista por transmutar las difusas profundidades acuosas de la experiencia en material sólido, por

imponer unos trazos esenciales, por dar al mundo un contorno fijo y un cuerpo perceptible. Ni que decir tiene que hacerlo por los sistemas tradicionales resulta aburrido. Pero me niego a admitir que haya que dejar de hacerlo totalmente.

Nathalie Sarraute invita al escritor a resistir al deseo de divertir a sus contemporáneos, reformarlos, instruirlos, o luchar por su emancipación; y a limitarse a presentar la «realidad» (la palabra es de la Sarraute), sin corregir o allanar contradicciones, tal como la ve, con toda la sinceridad y agudeza de visión de que sea capaz. No discutiré aquí la cuestión de si la novela debe o no divertir, reformar o instruir (¿y por qué no, al menos, en la medida en que se autojustifique como obra de arte?), sino solo subrayar lo tendencioso de la definición de realidad que propone. Para la Sarraute, la realidad es una realidad exenta de «ideas preconcebidas e imágenes fabricadas en serie que la encasillen». Esto se opone a «la realidad superficial que todos pueden fácilmente ver y que, a falta de algo mejor, todos utilizan». Según la Sarraute, para que el escritor pueda entrar en contacto con la realidad debe «descubrir algo desconocido hasta el momento y que él crea ser el primero en ver».

Pero ¿cuál es el objetivo de esta multiplicación de realidades? Pues en justicia, la Sarraute debería haber utilizado antes el plural que el singular. Si cada escritor debe «sacar a la luz este fragmento de realidad que es el suyo propio» —y todas las ballenas y tiburones han sido ya catalogados; ella ha de ir tras nuevas especies de plancton—, entonces el escritor no solo es un hacedor de fragmentos, sino que está condenado a exponer únicamente lo que de original hay en su propia subjetividad. Cuando sale a la arena literaria con su tarro de minúsculos, y por el momento sin catalogar, especímenes marinos, ¿habremos de darle la bienvenida en nombre de la ciencia? (El escritor como biólogo marino.) ¿Del deporte? (El escritor como buceador de las profundidades oceánicas.) ¿Por qué habría de merecer un público? ¿Cuántos fragmentos de realidad necesitan los lectores de novelas?

Al apoyarse en la noción de realidad, la Sarraute, de hecho, ha estrechado y comprometido su razonamiento cuando no lo necesitaba.

La metáfora de la obra de arte como representación de la realidad debería ser jubilada por una temporada; ha prestado buenos servicios a lo largo de la historia del análisis de obras de arte, pero ahora apenas llega a orillar los temas importantes. La exposición de la Sarraute produce el infortunado resultado de dar nueva vida a las tediosas alternativas de la subjetividad ante la objetividad, de lo original ante lo preconcebido y hecho en masa. No hay razón por la que un novelista no pueda hacer nuevas adecuaciones y transformaciones de lo que todos han visto, y restringirse precisamente a ideas preconcebidas e imágenes estereotipadas.

La fidelidad de la Sarraute a esta noción bastante vacía de la realidad (una realidad que yace en las profundidades más que en la superficie) es también responsable del tono innecesariamente severo de algunas de sus advertencias. Su frío rechazo de la posibilidad de que el escritor suministre un «goce estético» a sus lectores es puramente retórico y lleva a juzgar mal la postura que la autora, en parte, hábilmente representa. El escritor, dice, debe renunciar «a todo deseo de escribir "hermosamente", por el placer de hacerlo, de producir goce estético para sí o sus lectores». El estilo es «capaz de belleza solo en el sentido en que pueda ser bello un gesto cualquiera de un atleta; cuanto mejor adaptado a su objetivo, mayor será su belleza». Recuérdese que el objetivo, para ella, es el registro de la aprehensión única por el escritor de una realidad desconocida. Pero no hay absolutamente ninguna razón para equiparar «el goce estético», que toda obra de arte por definición está destinada a proporcionar, con la noción de un estilo frívolo, decorativo, meramente «hermoso»… En realidad, lo que la Sarraute entiende por modelo de novela es ciencia o, mejor aún, deporte. La justificación final de la búsqueda del novelista, tal como ella la caracteriza —aquello que, a su entender, libera a la novela de todo objeto moral y social—, es que el novelista vaya tras la verdad (o un fragmento de esta), como el científico, y tras el ejercicio funcional, como el atleta. Y en principio, nada hay de objetable en estos modelos, excepto el significado que tienen para ella. Por todo sostén sólido en su crítica de la novela anticuada, sigue teniendo al novelista en busca de

la «verdad» y de la «realidad».

El manifiesto de la Sarraute, en último término, no rinde la debida justicia a la posición que defiende. Una exposición más rigurosa y aguda de esta postura se puede encontrar en los ensayos de Robbe-Grillet, «Sobre varias nociones caducas» y «Naturaleza, humanismo y tragedia». Estos aparecieron en 1957 y 1958 respectivamente, mientras los de la Sarraute fueron publicados entre 1950 y 1955 y recopilados en forma de libro en 1956; y Robbe-Grillet ha citado a la Sarraute de una manera que podría llevar a pensar que es un exponente posterior de la misma posición. Pero la crítica compleja que Robbe-Grillet hace de las nociones de tragedia y de humanismo, la definitiva claridad con que demuele el viejo y desacreditado dogma de la forma en oposición al contenido (su disposición, por ejemplo, a declarar que la novela, al menos en cuanto pertenece al dominio del arte, carece de contenido), la compatibilidad de su estética con innovaciones técnicas de la novela muy diferentes a las que él escogiera, sitúan sus argumentos en un nivel muy superior al de los de la Sarraute. Los ensayos de Robbe-Grillet son realmente radicales, y bastaría con admitir una sola de sus presunciones para dejarnos arrastrar al convencimiento. Los ensayos de la Sarraute, con todo lo útiles que puedan ser para introducir al público literario de habla inglesa a la importante crítica de la novela tradicional que se ha desencadenado en Francia, en último término vacilan, hacen concesiones.

Sin duda, mucha gente percibirá que las perspectivas que los críticos franceses auguran a la novela son bastante malas; y desearán que los ejércitos del arte continúen batallando en otros frentes, dejando a la novela en paz. (En la misma tónica, algunos de nosotros desearíamos poseer en mucha menor medida esa agudísima timidez psicológica que es el lastre de la gente educada de nuestra época.) Pero la novela como forma de arte nada tiene que perder, y todo que ganar, si se une a la revolución extendida ya a la mayoría de las demás artes. Es tiempo de que la novela se convierta en lo que no es, en Inglaterra y Estados Unidos, salvo raras y ocasionales excepciones: una forma de arte que las personas de gusto serio y refinado en otras ramas del arte puedan

también tomarse en serio.

UNA APROXIMACIÓN A ARTAUD

El movimiento que pretende desvincular al autor ha permanecido en acción desde hace más de cien años. Desde el principio su ímpetu fue —y sigue siendo— apocalíptico: vívido, lleno de quejas y de júbilos ante la decadencia convulsiva de los viejos órdenes sociales, llevado por ese sentido universal de vivir a través de un momento revolucionario, que continúa animando a casi toda excelencia moral e intelectual. El ataque al autor sigue en pleno vigor, aunque la revolución o bien no se ha efectuado o, donde sí se efectuó, rápidamente ha sofocado al modernismo literario. Convirtiéndose gradualmente en los países no remodelados por una revolución, en la tradición dominante de la alta cultura literaria, en lugar de su subversión, el modernismo continúa creando códigos para conservar las nuevas energías morales mientras contemporiza con ellas. Que el imperativo histórico que parece desacreditar la práctica misma de la literatura haya durado tanto tiempo —un lapso que ya cubre numerosas generaciones literarias— no significa que fuese mal comprendido. Tampoco significa que el malestar sobre el autor haya pasado de moda, o fuera inapropiado, como a veces se ha sugerido. (La gente tiende a volverse cínica incluso ante las crisis más horribles, si estas parecen ir prolongándose, si no llegan a término.) Pero la longevidad del modernismo sí muestra lo que ocurre cuando la profetizada resolución de una aguda ansiedad social y psicológica se aplaza, qué insospechada capacidad de ingenio y de dolor, y la domesticación del dolor, pueden florecer en el ínterin.

En el concepto establecido, y crónicamente desafiado, la literatura se forma de un lenguaje racional —es decir, socialmente aceptado— que puede dividirse en una serie de tipos de discurso internamente consecuentes (por ejemplo, poema, obra teatral, epopeya, tratado,

ensayo, novela) y se plasma en obras individuales que son juzgadas por normas tales como veracidad, poder emocional, sutileza y pertinencia. Pero más de un siglo de modernismo literario ha dejado claro lo contingente de los géneros en un tiempo establecido, y socavado la idea misma de una obra autónoma. Los cánones empleados para apreciar las obras literarias no parecen hoy evidentes, y mucho menos universales. Son confirmaciones de una cultura particular, de su idea de racionalidad: es decir, de espíritu y de comunidad.

Ser autor es encarnar un papel que, conformista o no, sigue siendo inevitablemente responsable ante cierto orden social. Desde luego, no todos los autores premodernistas halagaron a las sociedades en que vivían. Una de las funciones más antiguas del autor ha sido llamar a cuentas a la comunidad, por sus hipocresías y su mala fe, como Juvenal en las *Sátiras* mostró las locuras de la aristocracia romana, y Richardson en *Clarissa* denunció la institución burguesa del matrimonio-propiedad. Pero la gama de enajenación de que disponían los autores premodernistas seguía siendo limitada —lo supieran o no— para censurar los valores de una clase o medio en nombre de los valores de otra clase o medio. Los autores modernos son aquellos que, tratando de escapar de esta limitación, se han unido en la gran tarea fijada por Nietzsche hace un siglo como «transvaluación» de todos los valores, y redefinida por Antonin Artaud en el siglo xx como la «devaluación general de los valores». Por muy quijotesca que pueda parecer esta tarea, bosqueja la poderosa estrategia por la cual los autores modernos declaran que ya no son responsables; responsables en el sentido en que los autores que celebran su época y los autores que la critican son, igualmente unos y otros, ciudadanos en buena posición en la sociedad en que funcionan. Los autores modernos pueden reconocerse por su esfuerzo por separarse, por su deseo de no ser moralmente útiles a la comunidad, por su inclinación a presentarse no como críticos sociales sino como videntes, aventureros espirituales y parias sociales.

Inevitablemente, sacar de la sociedad establecida al autor exige una nueva definición de escritura. Escribir ya no se define desde la responsabilidad; la distinción —aparentemente de sentido común—

entre la obra y la persona que la produjo, entre el proferimiento público y el privado, se vuelve vacía. Toda la literatura premoderna evoluciona a partir de la concepción clásica de la escritura como una realización impersonal, autosuficiente, que se sostiene por sí misma. La literatura moderna proyecta una idea totalmente distinta: el concepto romántico de escritura como el medio en que una personalidad singular se expone a sí misma heroicamente. Esta referencia, en último término privado, de un discurso público literario, no requiere que el lector conozca realmente mucho del autor. Aun cuando se dispone de una amplia información biográfica acerca de Baudelaire y casi nada se sabe de la vida de Lautréamont, *Las flores del mal* y *Los cantos de Maldoror* dependen igualmente, como obras literarias, de la idea del autor como ego atormentado, que violaba su propia y única subjetividad.

En el concepto iniciado por la sensibilidad romántica, lo que produce el artista (o el filósofo) contiene como estructura interna reguladora una descripción de los trabajos de la subjetividad. La obra obtiene sus credenciales de su lugar en una experiencia vivida singular; adquiere una inagotable totalidad personal, cuyo subproducto es la obra, que expresa inadecuadamente aquella totalidad. El arte se convierte en una afirmación de conciencia de sí mismo, una conciencia que presupone una discordia entre el ego del artista y la comunidad. De hecho, el esfuerzo del artista es medido por el tamaño de su ruptura con la voz (de la razón) colectiva. El artista es una conciencia tratando de ser. «Yo soy aquel que, para ser, debe fustigar su "innatidad"», escribe Artaud, el héroe de la autoexacerbación más didáctico e intransigente de la literatura moderna.

En principio, el proyecto no puede triunfar. La conciencia tal como es dada nunca puede constituirse a sí misma en arte, pero debe esforzarse por transformar sus propias fronteras y por alterar los límites del arte. Así, cualquier obra aislada tiene un estado doble. Es, al mismo tiempo, un gesto literario único y específico ya perpetrado, y también una declaración metaliteraria (a menudo estridente, a veces irónica) acerca de la insuficiencia de la literatura respecto a una condición ideal de conciencia y arte. La conciencia concebida como proyecto crea una

norma que inevitablemente condena a la obra a quedar incompleta. Siguiendo el modelo de la conciencia heroica que aspira nada menos que a la total autoapropiación, la literatura tenderá al «libro total». Comparado con la idea del libro total, todo escrito, en la práctica, consta de fragmentos. La norma de principio, nudo y desenlace ya no es aplicable. La condición de incompleto se convierte en la modalidad reinante en el arte y en el pensamiento, y hace surgir antigéneros: obras que son deliberadamente fragmentarias o autocanceladoras, pensamientos que se anulan a sí mismos. Pero el derrocamiento de las viejas normas no requiere negar el fracaso de semejante arte. Como dijo Cocteau, «la única obra que triunfa es la que fracasa».

La carrera de Antonin Artaud, uno de los últimos grandes ejemplares del período heroico del modernismo literario, resume marcadamente estas revaluaciones. Tanto en su obra como en su vida, Artaud fracasó. Su obra incluye versos, poemas en prosa, guiones, escritos sobre cine, pintura y literatura; ensayos, diatribas y críticas de teatro; varias obras teatrales y notas para muchos proyectos nunca realizados, entre ellos una ópera, una novela histórica, un monólogo dramático en cuatro partes escrito para la radio, ensayos sobre el culto al peyote entre los indios tarahumara, radiantes apariciones en dos grandes películas (*Napoleón,* de Gance y *La pasión de Juana de Arco*, de Dreyer) y en muchas menores; y centenares de cartas, su forma «dramática» más lograda, todo lo cual equivale a un *corpus* roto, automutilado, a una vasta colección de fragmentos. Lo que legó no fueron obras de arte acabadas sino una presencia singular, una poética, una estética del pensamiento, una teología de la cultura y una fenomenología del sufrimiento.

En Artaud, el artista como vidente cristaliza, por primera vez, en la figura del artista como víctima pura de su conciencia. Lo que queda prefigurado en la poesía en prosa de *El spleen de París* de Baudelaire y en el acta de *Una temporada en el Infierno* de Rimbaud se convierte en Artaud en la afirmación de la irremisible y dolorosa constatación de lo

inadecuado de su propia conciencia hacia sí misma, de los tormentos de una sensibilidad que se juzga a sí misma apartada del pensamiento de forma irreparable. Pensar y valerse del idioma se convierte en un calvario perpetuo.

Las metáforas que Artaud emplea para describir su angustia intelectual tratan al espíritu como una propiedad de la cual no se tiene un título muy claro (o cuyo título se ha perdido), o como una sustancia física que es intransigente, fugitiva, inestable, obscenamente mudable. Ya en 1921, a la edad de veinticinco años, declara que su problema es el de nunca lograr poseer su espíritu «en su *plenitud*». Durante todos los años veinte se lamenta de que sus ideas lo «abandonan», que es incapaz de «descubrir» sus ideas, que no puede «alcanzar» su espíritu, que «ha perdido» la comprensión de las palabras y «olvidado» las formas de pensamiento. En metáforas más directas, se enfurece contra la erosión crónica de sus ideas, contra el modo en que su pensamiento se desmorona dentro de él o tiene fugas; describe su espíritu como lleno de fisuras, deteriorado, petrificado, licuefacto, coagulado, vacío, impenetrablemente denso: las palabras se pudren. Artaud no tiene dudas sobre si su «Yo» piensa, sino la convicción de no poseer su propio pensamiento. No dice que sea incapaz de pensar. Dice que no «tiene» pensamiento, algo que para él abarca mucho más que ideas correctas o juicios. Tener pensamiento es que este se sostenga a sí mismo, se manifieste él mismo a sí mismo y sea responsable «en todas las circunstancias de sentimiento y de vida». Es en este sentido que trata al pensamiento como objeto y sujeto de sí mismo, en el que Artaud afirma no «tenerlo». Artaud muestra cómo la conciencia hegeliana, dramatúrgica, que se contempla a sí misma, puede alcanzar el estado de enajenación total (en lugar de una sabiduría apartada y amplia), porque el espíritu sigue siendo un objeto.

El lenguaje que emplea Artaud es profundamente contradictorio. Sus imágenes son materialistas (hacen del espíritu una cosa o un objeto) pero su demanda al espíritu equivale al idealismo filosófico más puro. Se niega a considerar la conciencia salvo como un proceso. Y sin embargo, es el carácter de proceso de la conciencia —su intangibilidad

y flujo— lo que experimenta como un infierno. «El verdadero dolor —dice Artaud—, es sentir el propio pensamiento cambiar dentro de uno mismo». El *cogito,* cuya existencia demasiado evidente casi no parece necesitar pruebas, se lanza en una búsqueda desesperada e inconsolable de un *ars cogitandi.* La inteligencia, observa Artaud con horror, es la más pura contingencia. En las antípodas de lo que Descartes y Valéry relatan en sus grandes epopeyas optimistas acerca de la búsqueda de ideas claras y distintas, una *Divina comedia* del pensamiento, Artaud nos informa de la interminable angustia y desconcierto de la conciencia que se busca a sí misma: «Esta tragedia intelectual en que siempre quedo vencido», la *Divina tragedia* del pensamiento. Artaud se describe como «en constante persecución de mi ser intelectual».

La consecuencia del veredicto de Artaud sobre su persona, su convicción de la enajenación crónica de su propia conciencia, es que su déficit mental se vuelve, directa o indirectamente, el tema dominante e inagotable de sus escritos. Algunos de los relatos de Artaud sobre la pasión del pensamiento son casi demasiado dolorosos para leerlos. Elabora poco sus emociones: pánico, confusión, rabia, temor. Su don no fue el de la comprensión psicológica (a la que, al no ser bueno en su práctica, desdeña como trivial) sino el de un modo más original de descripción, una especie de fenomenología fisiológica de su desolación interminable. La afirmación de Artaud en *El pesanervios* de que nadie ha trazado tan precisamente su ego íntimo no es una exageración. En toda la historia de la escritura en primera persona no se encuentra un registro tan incansable y detallado de la microestructura del dolor mental.

Sin embargo, Artaud no se limita a registrar su angustia psíquica. Esta constituye su obra, pues aun cuando la escritura —dar forma a la inteligencia— es una agonía, esa agonía aporta la energía necesaria para realizar el acto de escribir. A pesar de que Artaud quedó terriblemente decepcionado cuando los poemas relativamente bien construidos que presentó a la *Nouvelle Revue Française* en 1923 fueron rechazados por su director, Jacques Rivière, por carecer de coherencia y de armonía, las objeciones de Rivière resultaron liberadoras. Desde

entonces, Artaud negó que simplemente estuviera creando más arte, engrosando el almacén de la «literatura». El desprecio a la literatura —tema modernista, mencionado antes que nadie por Rimbaud— tiene una inflexión diferente tal como Artaud lo expresa en la época en que futuristas, dadaístas y surrealistas han hecho de él un lugar común. El desprecio de Artaud por la literatura tiene menos que ver con un difuso nihilismo acerca de la cultura que con una experiencia específica del sufrimiento. Para Artaud, el extremo dolor mental —y también físico— que alimenta (y da autenticidad) al acto de escribir queda necesariamente falsificado cuando tal energía es transformada en obra de arte: cuando alcanza la benigna situación de un producto terminado, literario. La humillación verbal de la literatura —«todo escrito es basura», declara Artaud en *El pesanervios*— salvaguarda el carácter peligroso, casi mágico, de la escritura como vehículo digno de transportar el dolor del autor. Insultar al arte (como insultar al público) es un intento de impedir su corrupción, la trivialización del sufrimiento.

El nexo entre sufrimiento y escritura es uno de los temas principales de Artaud: se gana el derecho a hablar cuando se ha sufrido, pero la necesidad de valerse del lenguaje es, en sí misma, la ocasión central del sufrimiento. Se describe arruinado por una «pasmosa confusión» de su «lenguaje en su relación con el pensamiento». En Artaud, la enajenación del lenguaje presenta el lado sombrío de las triunfales enajenaciones verbales de la poesía moderna, del uso creador de las posibilidades puramente formales del lenguaje, y de la ambigüedad de las palabras y la artificialidad de los significados fijos. El problema de Artaud no es qué es el lenguaje en sí mismo, sino la relación que el lenguaje tiene con lo que él llama «las aprensiones intelectuales de la carne». Apenas puede aplicársele la queja tradicional de todos los grandes místicos sobre la tendencia de las palabras a petrificar el pensamiento vivo y a convertir la materia inmediata, orgánica y sensorial de la experiencia en algo inerte, meramente verbal. La lucha de Artaud contra esta capacidad del lenguaje es solo secundaria; ante todo, él batalla contra lo refractario de su propia vida interior.

Empleadas por una conciencia que se define a sí misma como paroxística, las palabras se vuelven cuchillos. Artaud parece haber sido afligido por una extraordinaria vida interior, en la que lo complejo y urgente de sus sensaciones físicas y las intuiciones convulsivas de su sistema nervioso parecen reñidas con su capacidad de darles forma verbal. Este choque entre facilidad e impotencia, entre riquísimos dones verbales y una conciencia de parálisis intelectual es la trama psicodramática de todo lo que Artaud escribió; y mantener dramáticamente válida esta pugna exige exorcizar repetidas veces la respetabilidad que se ha adherido a la escritura.

Así, Artaud no libera la escritura, sino que la coloca bajo sospecha permanente, tratándola como al espejo de la conciencia, de modo que la gama de lo que puede ser escrito se vuelve coextensiva con la propia conciencia, y la verdad de cada afirmación llega a depender de la vitalidad y plenitud de la conciencia en que se origina. Contra todas las teorías jerárquicas o platonizantes del espíritu, que destierran una parte de la conciencia superior, Artaud sostiene la democracia de las pretensiones mentales, el derecho de todo nivel, tendencia y calidad de la mente a ser escuchado: «podemos hacer cualquier cosa en nuestro espíritu, podemos hablar en cualquier tono de voz, *hasta en el que sea inapropiado*». Artaud se niega a excluir ninguna percepción por demasiado trivial o cruda. El arte debe informar desde cualquier parte, opina, aunque no por las razones que justificaran la franqueza whitmanesca o la licencia joyceana. Para Artaud, bloquear cualquiera de las posibles transacciones entre distintos niveles del espíritu y de la carne equivale a una desposesión del pensamiento, a una pérdida de vitalidad en el sentido más puro. Esa estrecha gama tonal que forma «el llamado tono literario» —literatura en sus formas tradicionales aceptables— se vuelve peor que un fraude y un instrumento de represión intelectual. Es una sentencia de muerte mental. El concepto de verdad en Artaud afirma la existencia de una concordancia exacta y delicada entre los impulsos «animales» de la mente y las operaciones más elevadas del intelecto. Es esta fluida, totalmente unificada conciencia la que Artaud invoca en los relatos obsesivos de su propia

insuficiencia mental y en su rechazo de la literatura.

La calidad de la propia conciencia es la norma final de Artaud. De manera infalible, atribuye su concepción utópica de la conciencia a un materialismo psicológico: la mente absoluta es también absolutamente carnal. Así, su depresión intelectual es al mismo tiempo la más aguda depresión física, y cada afirmación que hace sobre su conciencia es también una afirmación sobre su cuerpo. En realidad, lo que causa el incurable dolor de la conciencia en Artaud es, precisamente, esta negativa a considerar la mente al margen de la situación de la carne. Lejos de estar desencarnada, su conciencia es una cuyo martirio resulta de su relación inconsútil con el cuerpo. En su lucha contra todas las concepciones jerárquicas o simplemente dualistas de la conciencia, Artaud trata constantemente su espíritu como si fuera una especie de cuerpo, un cuerpo que es incapaz de «poseer» por demasiado virginal, y a la vez un cuerpo místico por cuyo desorden él fuera «poseído».

Sería un error, desde luego, considerar la afirmación de Artaud de impotencia mental como lo que parece. La incapacidad intelectual que describe difícilmente podría señalar los límites de su obra (Artaud no muestra inferioridad en sus poderes de raciocinio) pero sí explica su proyecto: seguir minuciosamente las fibras pesadas y enmarañadas de su mente-cuerpo. La premisa de la escritura de Artaud es su profunda dificultad en emparejar «ser» e hiperlucidez, carne y palabras. Luchando por encarnar este pensamiento vivo, Artaud compuso en bloques febriles e irregulares; la estructura se rompe de pronto, y luego vuelve a comenzar. Cada obra aislada tiene una forma mixta; por ejemplo, entre un texto expositivo y una descripción onírica, frecuentemente inserta una carta, una carta a un destinatario imaginario o una carta verdadera que omite el nombre del destinatario. Cambiando de formas, cambia de aliento. El acto de escribir es concebido como el desencadenamiento de un flujo impredecible de energía cauterizante: el conocimiento debe estallar en los nervios del lector. Los detalles del estilo de Artaud proceden directamente de su idea de conciencia como un cenagal de dificultad y sufrimiento. Su determinación de romper el caparazón de la literatura —al menos, de

transgredir la distancia autoprotectora entre lector y texto— no puede decirse que sea una ambición nueva en la historia del modernismo literario. Pero quizá Artaud haya estado más cerca de conseguirlo que ningún otro autor, por la violenta discontinuidad de su discurso, por lo extremo de su emoción, por la pureza de su propósito moral, por la dolorosísima carnalidad de los relatos que hace de su vida mental, por la autenticidad y grandeza de la prueba a que se somete para poder emplear siquiera el lenguaje.

Las dificultades de las que se lamenta Artaud persisten porque está pensando en lo impensable: en cómo el cuerpo es mente y en cómo la mente también es cuerpo. Esta inagotable paradoja se refleja en el deseo de Artaud de producir arte que sea, al mismo tiempo, anti-arte. Sin embargo, esta última contradicción es más hipotética que real. Si no hacen caso de las negativas de Artaud, los lectores asimilarán inevitablemente sus estrategias de discurso sobre el arte siempre que esas estrategias alcancen —como a menudo alcanzan— cierto tono triunfante de incandescencia. Y tres libritos publicados entre 1925 y 1929 —*El ombligo de los limbos*, *El pesanervios* y *El arte y la muerte*—, susceptibles de ser leídos como poemas en prosa, más espléndidos que nada de lo que Artaud escribiera formalmente como poeta, muestran que es el más grande poeta en prosa de la lengua francesa desde el Rimbaud de *Iluminaciones* y *Una temporada en el Infierno*. Y sin embargo, sería incorrecto separar lo más logrado como literatura de sus otros escritos.

La obra de Artaud niega que haya alguna diferencia entre arte y pensamiento, entre poesía y verdad. Pese a las rupturas en la exposición y las variaciones en la forma dentro de cada obra, todo lo que escribió propone una misma línea argumental. Artaud siempre es didáctico. Nunca dejó de insultar, de quejarse, de exhortar, de denunciar: incluso en la poesía escrita después de salir del manicomio de Rodez, en 1946, en la que el lenguaje se vuelve, en parte, ininteligible; es decir, una presencia física no mediada. Toda su

escritura está en primera persona, un modo de dirigirse a través de una voz mixta, entre la ensoñación y la explicación discursiva. Sus escritos son, simultáneamente, arte y reflexiones sobre el arte. En un temprano ensayo sobre la pintura, Artaud declara que las obras de arte «solo valen en tanto en cuanto los conceptos en que están fundadas, cuyo valor es exactamente lo que estamos poniendo nuevamente en duda». Y como su obra equivale a un *ars poética* (del que no es más que una exposición fragmentaria), así Artaud considera la creación artística como un tropo para el funcionamiento de toda conciencia de la vida en sí.

Este tropo fue la base de la afiliación de Artaud al movimiento surrealista, entre 1924 y 1926. En su entendimiento, el surrealismo fue una «revolución» aplicable a «todos los estados de la mente, a todos los tipos de actividad humana»; su consideración como tendencia dentro de las artes era secundaria y simplemente estratégica. Saludó al surrealismo —«ante todo, como estado espiritual»— tanto como una crítica de la mente cuanto una técnica para mejorar la gama y la calidad de la mente. Sensible como era en su propia vida a los efectos represivos de la idea burguesa de la realidad cotidiana («nacemos, vivimos, morimos en una atmósfera de mentiras», escribió en 1923), fue atraído al surrealismo de manera natural por su defensa de una conciencia más sutil, imaginativa y rebelde. Pero pronto descubrió que las fórmulas surrealistas eran otra manera de confinamiento. Se hizo expulsar cuando la mayoría de la hermandad surrealista estaba a punto de ingresar en el partido comunista francés, paso que Artaud denunció como una traición. Una verdadera revolución social no cambia nada, insiste en decir, desdeñosamente, en la crítica que escribió contra «el bluff surrealista» en 1927. La adhesión surrealista a la Tercera Internacional, aunque de breve duración, fue una buena provocación para que él abandonara el movimiento, pero su insatisfacción era más profunda que un desacuerdo sobre el tipo de revolución que es deseable y pertinente. (Los surrealistas apenas serían más comunistas que el propio Artaud. André Breton no tenía tanto una postura política cuanto un conjunto de simpatías morales extremamente atractivas, que en otro

período le habrían llevado al anarquismo y que, por lógica, le llevaron en la década de los años treinta a convertirse en partidario y amigo de Trotski.) Lo que realmente causó el antagonismo de Artaud fue una diferencia fundamental de temperamento.

Fue sobre la base de un equívoco que Artaud suscribió fervientemente el reto surrealista a los límites que la «razón» impone a la conciencia, y la fe surrealista en el acceso a una conciencia más vasta, hecha posible por los sueños, las drogas, el arte insolente y el comportamiento asocial. El surrealista, pensó Artaud, era alguien que «desesperaba de alcanzar su propia mente». Estaba pensando en sí mismo, desde luego. La desesperación está completamente al margen de la corriente principal de las actitudes surrealistas. Los surrealistas anunciaban los beneficios que se conseguirían al abrir las puertas de la razón, y no hacían caso de las abominaciones. Artaud, tan extravagantemente pesimista como optimista era el surrealismo, lo más que pudo hacer fue conceder, con aprensión, cierta legitimidad a lo irracional. Mientras que los surrealistas proponían exquisitos juegos con la conciencia en los que nadie podría perder, Artaud estaba empeñado en una lucha a muerte por «restaurarse» a sí mismo. Breton sancionó lo irracional como un camino útil hacia un nuevo continente mental. Para Artaud, sin tener la esperanza de dirigirse a alguna parte, aquel era el terreno de su martirio.

Al extender las fronteras de la conciencia, los surrealistas no solo esperaban refinar el imperio de la razón, sino ensanchar los límites del placer físico. Artaud era incapaz de esperar algún placer de la colonización de nuevos ámbitos de la conciencia. En contraste con la eufórica afirmación de los surrealistas, tanto sobre la pasión física como sobre el amor romántico, Artaud consideraba el erotismo como algo amenazante y demoníaco. En *El arte y la muerte* describe «esta preocupación por el sexo que me petrifica y me hace brotar la sangre». Los órganos sexuales se multiplican en una escala monstruosa, descomunal y de forma amenazadoramente hermafrodita en muchos de sus escritos; la virginidad es tratada como un estado de gracia, y la impotencia o castración es presentada —por ejemplo en las imágenes

generadas por la figura de Abelardo en *El arte y la muerte*— más como una liberación que como un castigo. Los surrealistas parecían amar la vida, nota Artaud con altivez. Él sentía que la «desdeñaba». Explicando el programa de la Oficina de Investigación Surrealista de 1925 había descrito favorablemente al surrealismo como «cierto orden de repulsiones», tan solo para concluir al año siguiente que aquellas repulsiones eran completamente superficiales. Como dijo Marcel Duchamp en la conmovedora oración fúnebre escrita a la muerte de su amigo Breton en 1966, «la gran fuente de la inspiración surrealista es el amor: la exaltación del amor elegido». El surrealismo es una política espiritual sobre el placer.

Pese al apasionado rechazo de Artaud al surrealismo, su gusto era surrealista y así siguió siéndolo. Su desdén al realismo como colección de trivialidades burguesas es surrealista, y también lo son su entusiasmo por el arte de los locos y los no profesionales, por lo que viene de Oriente, por todo lo que es extremo, fantástico, gótico. El desdén de Artaud al repertorio dramático de su tiempo, a la obra dedicada a explorar la psicología de personajes individuales —desprecio básico al argumento en los manifiestos incluidos en *El teatro y su doble*, escritos entre 1931 y 1936—, parte de una posición idéntica a aquella desde la cual Breton descarta la novela en el primer *Manifiesto surrealista* (1924). Pero Artaud hace un uso totalmente distinto de los entusiasmos y de los prejuicios estéticos que comparte con Breton. Los surrealistas son buenos conocedores de la alegría, la libertad, el placer. Artaud es un conocedor de la desesperación y la lucha moral. Y mientras que los surrealistas se niegan explícitamente a dar al arte un valor autónomo, no perciben ningún conflicto entre los anhelos morales y los estéticos, y en ese sentido Artaud tiene razón al decir que su programa es «estético» —quiere decir, simplemente estético—, Artaud sí percibe semejante conflicto y exige que el arte se justifique según las normas de la seriedad moral.

De los surrealistas extrae Artaud la perspectiva que vincula su propia y perenne crisis psicológica a lo que Breton llama (en el *Segundo manifiesto surrealista* de 1930) «una crisis general de conciencia», algo

que Artaud mantuvo en todos sus escritos. Pero ningún tipo de crisis inherente al canon surrealista es tan negra como la que plantea Artaud. Al lado de las laceradas percepciones de Artaud, tanto cósmicas como íntimamente psicológicas, las jeremiadas surrealistas parecen más tonificantes que alarmantes. (En realidad, no quieren provocar una crisis. Indudablemente, Artaud sabía más de sufrimiento que Breton, así como Breton sabía más de libertad que Artaud.) Un legado similar al del surrealismo dio a Artaud la posibilidad de seguir a lo largo de toda su obra dando por sentado que el arte tiene una misión «revolucionaria». Pero la idea de revolución en Artaud diverge tanto de los surrealistas como su devastada sensibilidad diverge de la esencialmente sana de Breton.

Artaud también conservó de los surrealistas el imperativo romántico de cerrar la brecha entre el arte (y el pensamiento) y la vida. Comienza *El ombligo de los limbos*, escrito en 1925, declarándose incapaz de concebir una «obra que esté aislada de la vida», una «creación aislada». Pero Artaud insiste, de manera más agresiva de lo que nunca lo hicieron los surrealistas, en la devaluación de la obra de arte que resulta de aunar el arte y la vida. Como los surrelistas, Artaud considera al arte como una función de la conciencia, y cada obra representa tan solo una fracción del todo de la conciencia del artista. Pero al identificar la conciencia principalmente con sus aspectos oscuros, ocultos, penosísimos, hace del desmembramiento de la totalidad de la conciencia en «obras» separadas no solo un procedimiento arbitrario (que es lo que fascina a los surrealistas), sino un procedimiento que es contraproducente. Al estrechar la visión surrealista, Artaud hace a la obra de arte literalmente inútil en sí misma; si se la considera como una cosa, está muerta. En *El pesanervios*, también de 1925, Artaud compara sus obras con inertes «productos de desecho», tan solo «limaduras del alma». Estos pedazos desmembrados de conciencia tan solo adquieren valor y vitalidad como metáforas de obras de arte: es decir, metáforas de conciencia.

Al desdeñar toda visión objetiva del arte, toda versión de esa visión que considera las obras de arte como objetos (para contemplarlos, para

seducir a los sentidos, para edificar, para distraer), Artaud asimila todo arte a una representación dramática. En la poética de Artaud, el arte (y el pensamiento) es una acción —una acción que para ser auténtica debe ser brutal— y también una experiencia sufrida y cargada de emociones extremas. Siendo a la vez acción y pasión de esta índole, tan iconoclasta como evangélico en su fervor, el arte parece requerir una escena más audaz, fuera de los museos y lugares de exposición legitimados y una forma nueva, más ruda, de confrontación con su público. La retórica del movimiento interno que sostiene la idea de Artaud sobre el arte es impresionante, pero no cambia la manera en que realmente logra rechazar el tradicional papel de la obra de arte como objeto por un análisis y una experiencia de la obra de arte que son una inmensa tautología. Ve el arte como una acción y, por tanto, como una pasión del espíritu. El espíritu produce arte. Y el espacio en que el arte es consumido también es espíritu, visto como el todo orgánico del sentimiento, sensación física y capacidad para atribuir significado. La poética de Artaud es una especie de hegelianismo último, obsesionado en afirmar que el arte es el compendio de la conciencia, la reflexión de la conciencia sobre sí misma y el vacío en que la conciencia da su peligroso salto de autotrascendencia.

Cerrar la brecha entre arte y vida destruye el arte y, al mismo tiempo, lo universaliza. En el manifiesto que Artaud escribió para el Teatro Alfred Jarry, que él mismo fundó en 1926, saluda «la mala fama que, sucesivamente, todas las formas de arte están adquiriendo». Su deleite puede ser una pose, pero sería inconsecuente para él lamentar ese estado de cosas. Una vez que la norma principal del arte consiste en su imbricación con la vida (es decir, con todo, incluso con las demás artes), la existencia de formas de arte separadas deja de ser defendible. Además, Artaud presupone que estas formas deberán recobrarse pronto de su falta de valor y convertirse en variantes del arte total que absorberá a todas. Todo el trabajo de Artaud puede describirse como la secuencia de sus esfuerzos por formular y habitar ese arte maestro,

siguiendo heroicamente su convicción de que el arte que busca difícilmente podría ser aquel —que incluye solo el lenguaje— en que su genio estaba principalmente confinado.

Los parámetros con que Artaud define toda obra de arte están siempre regidos por la distancia crítica que mantiene respecto a la idea de un arte que solo sea lenguaje, expresada en las diversas formas que adquiere su continua «revuelta contra la poesía» (título de un texto en prosa que escribió en Rodez en 1944). La poesía fue, cronológicamente, la primera de las muchas artes que practicó. Existen poemas suyos desde 1913, cuando tenía diecisiete años y aún estudiaba en su Marsella natal; su primer libro, publicado en 1923, tres años después de mudarse a París, fue una colección de poemas; y aquel mismo año, el rechazo de la *Nouvelle Revue Française* a unos poemas nuevos originó la célebre correspondencia con Rivière. Pero pronto Artaud empezó a desdeñar la poesía en favor de otras artes. La dimensión de la poesía que era capaz de escribir en los años veinte era demasiado pequeña para lo que, intuía Artaud, era la escala de un gran arte. En sus primeros poemas el aliento es corto; la forma lírica compacta que emplea no da salida a su imaginación discursiva y narrativa. Solo en la gran explosión de su escritura entre 1945 y 1948, los últimos tres años de su vida, consiguió Artaud, para entonces indiferente a la idea de poesía como afirmación lírica cerrada, encontrar una voz de largo aliento que fuera adecuada a la gama de sus necesidades imaginativas, una voz que estuviera libre de formas establecidas y fuera abierta, como la poesía de Pound. La poesía, como Artaud la concibió en los años veinte, no tenía ninguna de estas posibilidades o ventajas. Era pequeña, y un arte total tenía la obligación de ser y de sentirse grande; era necesario que fuera una representación múltiple de voces, no un singular objeto lírico.

Todas las aventuras inspiradas por el ideal de una forma de arte total —en música, pintura, escultura, arquitectura o literatura— desembocan, de una manera u otra, en el teatro. Aunque Artaud no necesitaba ser tan literal, se comprende que a temprana edad se pasara a las artes explícitamente dramáticas. Entre 1922 y 1924, actuó en

obras dirigidas por Charles Dullin y por los Pitoëff, y también en 1924 comenzó su carrera como actor de cine. Es decir, a mediados de los años veinte, Artaud tenía dos buenos candidatos para el papel de arte total: cine y teatro. Sin embargo, como pretendía favorecer la candidatura de estas artes como director y no como actor, pronto tuvo que renunciar a una de ellas: el cine. Artaud nunca tuvo medios suficientes para dirigir sus propias películas, y vio sus intenciones traicionadas en una de 1928 que fue dirigida por otro basándose en uno de sus guiones: *La concha marina y el cura*. La sensación de derrota fue reforzada en 1929 con la llegada del sonido, giro decisivo en la historia de la estética cinematográfica sobre el que Artaud profetizó erróneamente —como la mayoría de los escasos adictos que en los años veinte se habían tomado las películas en serio— que terminaría con la grandeza del cine como forma de arte. Continuó actuando en películas hasta 1935, pero con pocas esperanzas de recibir una oportunidad de dirigir las propias y sin nuevas reflexiones sobre las posibilidades del cine (que, aparte del desaliento de Artaud, sigue siendo el candidato más viable del siglo para el título de arte total).

Desde finales de 1926, la búsqueda de Artaud de la obra de arte total se centró en el teatro. A diferencia de la poesía, arte construido a partir de un solo material (las palabras), el teatro empleaba una pluralidad de materiales: palabras, luz, música, cuerpo, mobiliario, vestuario. A diferencia del cine, arte que solo utiliza una pluralidad de lenguajes (imágenes, palabras, música), el teatro es carnal, corpóreo. El teatro aúna los medios más diversos: lenguaje gestual y verbal, objetos estáticos y movimiento en un espacio tridimensional. Pero el teatro no se vuelve un arte total tan solo por la abundancia de sus medios. La tiranía prevaleciente de algunos medios sobre otros debe ser subvertida por la creación. Así como Wagner desafió la convención de alternar el aria y el recitativo, lo que implica una relación jerárquica de habla, canto y música orquestal, Artaud denunció la práctica de hacer que cada elemento de la escena sirva en cierta manera a las palabras que los actores se dicen unos a otros. Atacando como falsas las prioridades del teatro dialogado que ha subordinado el teatro a la literatura,

implícitamente Artaud eleva los medios que caracterizan a otras formas de representación dramática como la danza, la oratoria, el circo, el cabaret, la iglesia, la gimnasia, la sala de operaciones del hospital y el tribunal. Pero añadir estos recursos procedentes de otras artes y de formas casi teatrales no hará del teatro una forma de arte total. Un arte total no puede construirse mediante adiciones; Artaud no está exigiendo, ante todo, que el teatro aumente sus medios. En cambio, trata de purgar al teatro de lo que es ajeno o fácil. Al pedir un teatro en que el actor de Europa, verbalmente orientado, vuelva a prepararse como «atleta» del corazón, Artaud muestra su inveterada afición al esfuerzo espiritual y físico, al arte como dura prueba.

El teatro de Artaud es una máquina agotadora que intenta transformar los conceptos del espíritu en acontecimientos enteramente «materiales», entre los que se encuentran las propias pasiones. Contra la multicentenaria prioridad que el teatro europeo ha dado a las palabras como medio para transmitir emociones e ideas, Artaud desea mostrar la base orgánica de las emociones y el carácter físico de las ideas mediante los cuerpos de los actores. El teatro de Artaud es una reacción contra el estado de subdesarrollo en que los cuerpos (y las voces, aparte del diálogo) de los actores occidentales, así como las artes del espectáculo, han permanecido durante generaciones. Para enderezar el desequilibrio que favorece el lenguaje verbal, Artaud propone hacer que la preparación de los actores se parezca a la preparación de bailarines, atletas, mimos y cantantes, y «basar el teatro en el espectáculo antes que nada», como dice en su *Segundo manifiesto del teatro de la crueldad*, publicado en 1933. No está ofreciendo reemplazar la seducción del idioma con escenarios espectaculares, vestuario, música, iluminación y efectos escénicos. La idea de espectáculo en Artaud se basa en la violencia sensorial, no en el encanto. La belleza es una idea que nunca pasa por su cabeza. Lejos de considerar que lo espectacular sea deseable por sí mismo, Artaud imponía al escenario una austeridad suprema, hasta el punto de excluir todo lo que representa otra cosa. «Objetos, accesorios en el escenario deben ser aprehendidos directamente […] no por lo que representan sino por lo

que son», escribe en un manifiesto de 1926. Más tarde, en *El teatro y su doble*, sugiere eliminar los decorados por completo. Pide un teatro «puro», dominado por la «física del gesto absoluto, que es idea en sí».

Si el lenguaje de Artaud parece vagamente platónico, existe una razón, pues, como Platón, Artaud se acerca al arte desde el punto de vista del moralista. En realidad, no le gusta el teatro —al menos, el teatro tal como se concibe por todo Occidente—, al que acusa de no ser suficientemente serio. Su teatro no quiere tener nada que ver con el hecho de ofrecer una «diversión artificial, sin sentido», un mero entretenimiento. En el centro de la crítica al teatro de Artaud, la oposición no es entre teatro simplemente literario y teatro de sensaciones fuertes, sino entre teatro hedonista y teatro moralmente riguroso. Lo que Artaud propone es un teatro que bien hubiesen podido aprobar Savonarola o Cromwell. En realidad, *El teatro y su doble* puede leerse como un indignado ataque al teatro, con un encono que recuerda la *Carta a D'Alembert* en que Rousseau, enfurecido por el personaje de Alceste en *El misántropo* —con el que creyó que Moliére estaba ridiculizando sutilmente la sinceridad y la pureza moral como burdo fanatismo—, terminó por argüir que estaba en la naturaleza misma del teatro el ser moralmente superficial. Como Rousseau, Artaud se rebeló contra la debilidad moral de la mayor parte del arte. Como Platón, Artaud sintió que el arte, por lo general, miente. Artaud no expulsaría a los artistas de su república, pero solo admitiría el arte cuando fuera «verdadera acción». El arte debe ser cognoscitivo. «Ninguna imagen me satisface a menos que al mismo tiempo sea *conocimiento*», ha escrito. El arte debe tener un benéfico efecto espiritual sobre su público, efecto cuyo poder depende, en opinión de Artaud, de desaprobar todas las formas de mediación.

Es el moralista que hay en Artaud el que exige que el teatro sea «podado», que se mantenga tan libre como sea posible de elementos mediadores, incluso del texto. Las obras de teatro cuentan mentiras. Y cuando no dicen una mentira, al alcanzar la categoría de «obras maestras» se *convierten* en mentira. En 1926, Artaud anuncia que no desea crear un teatro para representar obras que se añadan a la lista de

las obras maestras consagradas de la cultura. Considera la herencia de las obras escritas como inútil, como un obstáculo, y al dramaturgo como un intermediario superfluo entre el público y la verdad perfectamente susceptible de representarse desnuda en el escenario. Aquí, sin embargo, el moralismo de Artaud da un giro claramente antiplatónico: la verdad desnuda es una verdad totalmente material. Artaud define el teatro como un lugar en que las facetas oscuras del «espíritu» se revelan en una «proyección real, material».

Para encarnar el pensamiento, un teatro estrictamente concebido debe prescindir de la mediación de un guion ya escrito, poniendo fin, así, a la separación del autor y el actor. (Esto suprime la objeción más antigua a la profesión de actor: que es una forma de desenfreno psicológico, en la que la gente dice palabras que no son suyas y simula sentir emociones que son funcionalmente falsas.) La separación entre el actor y el público debe reducirse (pero no terminarse) violando la frontera entre la zona del escenario y las hileras de asientos fijos del auditorio. Artaud, con su sensibilidad hierática, nunca considera una forma de teatro en que el público participe activamente en la función, pero desea acabar con la regla del decoro teatral que permite al público disociarse de su propia experiencia. Respondiendo implícitamente al moralista, según el cual el teatro aparta a la gente de su auténtico yo, haciéndole preocuparse por problemas imaginarios, Artaud desea que el teatro no se dirija a los espíritus de los espectadores ni a los sentidos, sino a la «existencia total». Tan solo el más apasionado de los moralistas habría deseado que la gente asistiera al teatro como va al cirujano o al dentista. Aunque se garantice que no será fatal (a diferencia de la visita al cirujano), la operación al público es «de gravedad», y el público no saldrá del teatro moral o emocionalmente «intacto». Mediante otra imagen médica, Artaud compara el teatro con la peste. Mostrar la verdad significa mostrar arquetipos antes que psicología individual; esto hace del teatro un lugar peligroso, pues la «realidad arquetípica» es «peligrosa». No se presupone que ningún miembro del público se identificará con lo que ocurra en el escenario. Para Artaud, el teatro «verdadero» es una experiencia peligrosa,

intimidatoria, que excluye las emociones plácidas, todo jugueteo, toda intimidad tranquilizadora.

El valor de la violencia emocional en el arte ha sido considerado, desde hace tiempo, como un dogma esencial de la sensibilidad modernista. Sin embargo, antes de Artaud, la crueldad se utilizaba principalmente con un espíritu desinteresado, por su eficacia estética. Cuando Baudelaire colocó «la vivencia del *shock*» —por utilizar la frase de Walter Benjamin— en el centro de sus versos y poemas en prosa, difícilmente podría creerse que fue para mejorar o edificar a sus lectores. Pero exactamente este fue el punto de la devoción de Artaud por la estética del *shock*. Mediante la exclusividad de su compromiso con el arte paroxístico, Artaud muestra ser tan moralista como Platón acerca del arte, pero un moralista cuyas esperanzas para el arte niegan precisamente aquellas distinciones en que se fundamenta la idea de Platón. De la misma manera que se opone a la separación entre arte y vida, así niega Artaud todas las formas teatrales que implican una diferencia entre realidad y representación. No niega que exista tal diferencia. Pero, dice implícitamente, esta diferencia puede salvarse si el espectáculo es suficientemente —es decir, excesivamente— violento. La «crueldad» de la obra de arte no solo tiene una función directamente moral, sino también cognoscitiva. De acuerdo con el criterio moralista de Artaud sobre el conocimiento, una imagen resulta verdadera hasta el punto en que es violenta.

La visión platónica depende de suponer una diferencia insalvable entre arte y vida, realidad y representación. En la famosa imagen del Libro VII de la *República,* Platón compara la ignorancia con una caverna ingeniosamente iluminada, para cuyos habitantes la vida es un espectáculo que solo consiste en las sombras de los hechos reales. La caverna es un teatro. Y la verdad (la realidad) se halla fuera, al sol. En las imágenes platónicas de *El teatro y su doble*, Artaud adopta una visión más benévola sobre las sombras de la representación. Presupone que hay sombras (y representaciones) verdaderas y falsas, y que se puede aprender a distinguirlas. Lejos de identificar la sabiduría con salir de la caverna para presenciar el mediodía de la realidad, Artaud piensa que

la conciencia moderna sufre de una carencia de sombras. El remedio es quedarse en la caverna, pero inventar espectáculos mejores. El teatro que Artaud propone servirá a la conciencia «nombrando y dirigiendo las sombras» y destruyendo las «falsas sombras» para «allanar el camino a una nueva generación de sombras», alrededor de las cuales se reunirá «el verdadero espectáculo de la vida».

Al no tener una visión jerárquica del espíritu, Artaud desdeña la distinción superficial, tan cara a los surrealistas, entre lo racional y lo irracional. Artaud no habla en nombre de la visión habitual que elogia la pasión a expensas de la razón, la carne sobre el espíritu, el espíritu exaltado por las drogas sobre el espíritu prosaico, la vida de los instintos sobre la meditación muerta. Lo que propugna es una nueva relación con el espíritu. Esta nueva relación procede de la muy decantada atracción que las culturas no occidentales ejercieron sobre Artaud, pero no fue lo que lo llevó a las drogas. (Fue para calmar las jaquecas y otros dolores neurológicos que padeció durante toda su vida, no para extender su conciencia, por lo que Artaud usó opio y se volvió adicto.)

Durante un breve tiempo, Artaud tomó el estado espiritual surrealista como modelo para la conciencia unificada, no dualista, que buscaba. Después de rechazar el surrealismo en 1926, repropuso el arte —específicamente, el teatro— como un modelo más riguroso. La función que Artaud da al teatro es la de cerrar la escisión entre lenguaje y carne. Es el tema de sus ideas para preparar a los actores: una preparación antitética a la habitual que enseña a los actores no cómo moverse, no qué hacer con sus voces aparte de hablar. (Pueden gritar, gruñir, cantar, salmodiar.) También es el tema central de su dramaturgia ideal. Lejos de abrazar un irracionalismo fácil que polarice razón y sentimiento, Artaud imagina el teatro como el lugar en que el cuerpo renacerá en pensamiento y el pensamiento renacerá en cuerpo. Diagnostica su propia enfermedad como una escisión dentro de su mente («Mi agregado de conciencia está roto», ha escrito), que interioriza una escisión entre mente y cuerpo. Los escritos de Artaud sobre el teatro pueden leerse como un manual psicológico sobre la

reunificación de mente y cuerpo. Para él, el teatro se convirtió en la metáfora suprema de la vida autocorruptora, espontánea, carnal e inteligente del espíritu.

En realidad, las imágenes sobre el teatro que usa Artaud en *El teatro y su doble*, escrito durante los años treinta, reflejan conceptos que empleó en sus escritos de comienzos y mediados de los veinte —en *El pesanervios*, en sus cartas a René e Yvonne Allendy, y en *Fragmentos de un diario de infierno*— para describir su propio dolor mental. Artaud se queja de que su conciencia no tiene límites ni posición fija; despojado de o en continua lucha con el idioma; fracturado —en realidad, lleno— por discontinuidades; o bien sin ubicación fija o cambiando constantemente de ubicación (y de extensión en el tiempo y en el espacio); obsesionado por el sexo; en estado de violenta infección. El teatro de Artaud se caracteriza por la ausencia de toda ubicación espacial fija de los actores entre sí y de los actores en relación con el público; por una fluidez de movimientos y almas; por la mutilación del lenguaje y la trascendencia del lenguaje en el grito del actor; por la carnalidad del espectáculo; por su tono obsesivamente violento. Desde luego, Artaud no solo estaba reproduciendo su agonía interna. Antes bien, estaba dando una versión sistematizada y positiva de esta. El teatro es una imagen proyectada (necesariamente, una dramatización *ideal*) de la vida interna, peligrosa e «inhumana», que lo poseía, que tan heroicamente luchó por trascender y por afirmar. También es una terapia homeopática para tratar esa vida interna mutilada y apasionada. Al tratarse de una especie de cirugía emocional y moral sobre la conciencia, de acuerdo con Artaud, necesariamente tiene que ser «cruel».

Cuando Hume equipara expresamente la conciencia con un teatro, la imagen es moralmente neutral y enteramente ahistórica; no está pensando en ninguna clase particular de teatro, occidental o no, y habría considerado inoportuno todo recordatorio de que el teatro evoluciona. Para Artaud, la parte decisiva de la analogía es que el teatro —y la conciencia— puede cambiar. Pues no solo se parece la conciencia a un teatro sino que, como dice Artaud, el teatro se parece a

la conciencia, y por lo tanto se presta a ser convertido en un laboratorio en el que efectuar investigaciones sobre el cambio de conciencia.

Los escritos de Artaud sobre el teatro son la aplicación de sus deseos para su propia mente. Desea que el teatro (como la mente) sea liberado de su confinamiento «en el lenguaje y en las formas». Supone que un teatro liberado libera. Al desahogar pasiones extremas y pesadillas culturales, el teatro las exorciza. Pero el teatro de Artaud está lejos de ser simplemente catártico. Al menos en su intención (la práctica de Artaud durante los años veinte y treinta es otra cuestión), su teatro tiene poco en común con el antiteatro de ataque al público, juguetón y sádico, que fue concebido por Marinetti y los artistas dadá poco antes y después de la Primera Guerra Mundial. La agresividad que Artaud propone es controlada y orquestada de manera compleja, pues supone que la violencia sensorial puede ser una forma de inteligencia encarnada. Al insistir en la función cognoscitiva del teatro (el drama, escribe en 1923, en un ensayo sobre Maeterlinck, es «la forma más alta de la actividad mental»), excluye todo azar. (Ni siquiera en sus días surrealistas participó en la práctica de la escritura automática.) El teatro, observa ocasionalmente, debe ser «científico», con lo que quiere decir que no debe ser aleatorio, ni debe ser solo expresivo o espontáneo o personal o entretenido, sino que es preciso que abarque un propósito, a fin de cuentas, religioso y absolutamente serio.

La insistencia de Artaud en la seriedad del teatro también marca su diferencia con los surrealistas, que consideraban al arte y a su misión terapéutica y «revolucionaria» con bastante menos precisión. Los surrealistas, cuyos impulsos moralizantes eran bastante menos intransigentes que los de Artaud, y que no atribuían ningún carácter de urgencia moral a la creación artística, no estaban interesados en delimitar un arte único. Solían ser turistas, a menudo de genio, en tantas artes como les fuera posible, y creían que el impulso artístico sigue siendo el mismo dondequiera que brote. (Así, Cocteau, que tuvo la carrera surrealista ideal, llamó «poesía» a todo lo que hizo.) La mayor audacia y autoridad de Artaud como esteta provienen parcialmente de la práctica de varias artes, pero se negó, como los

surrealistas, a dejarse inhibir por la separación del arte en diferentes disciplinas; no consideró las diversas artes como formas equivalentes del mismo impulso proteico. En Artaud, sus actividades, por muy dispersas que puedan haber sido, siempre reflejan la búsqueda de una forma total de arte en la que se mezclan las demás, como el arte mismo se mezclará con la vida.

Fue este rechazo a la independencia de los diferentes territorios del arte lo que, paradójicamente, llevó a Artaud a hacer lo que ninguno de los surrealistas había intentado siquiera: repensar por completo una disciplina artística. Y sobre esa disciplina, el teatro, ha ejercido un impacto tan profundo que bien puede decirse que todo teatro serio reciente, en la Europa occidental o en América, se divide en dos períodos: antes de Artaud y después de Artaud. Nadie que hoy en día trabaje en el teatro ha permanecido ajeno al impacto de las ideas específicas de Artaud sobre el cuerpo y la voz del actor, el uso de la música, el papel del texto, la interacción entre el espacio ocupado por la representación y el dedicado al público. Artaud cambió la compresión de lo que era serio, de lo que era digno de hacerse. En este siglo, solo la concepción de Brecht sobre el teatro puede rivalizar en importancia y profundidad con la de Artaud, aunque este no logró influir en el teatro siendo, como fue Brecht, un gran director. Sus ideas no pudieron ser certificadas por sus producciones. Su trabajo práctico en el teatro entre 1926 y 1935 fue, al parecer, tan poco seductor que virtualmente no ha dejado huella, en tanto que la idea de teatro en nombre de la cual trató de imponer sus producciones a un público no receptivo se ha vuelto cada vez más potente.

Desde mediados de los años veinte, la obra de Artaud está animada por la idea de un cambio radical en la cultura. Sus imágenes implican una visión médica, antes que histórica, de la cultura: la sociedad está enferma. Como Nietzsche, Artaud se concibe a sí mismo como un médico de la cultura, y como su paciente más penosamente enfermo. El teatro que planeó es una guerra de guerrillas contra la cultura

establecida, un asalto al público burgués; a la vez, enseñaría a la gente que está muerta y la despertaría de su estupor. El hombre que habría de ser devastado por repetidos electrochoques durante los últimos tres de los nueve años consecutivos que pasó en hospitales para enfermos mentales propuso que el teatro administrara a la cultura una especie de terapia de *shock*. Artaud, que a menudo se quejó de sentirse paralizado, deseó que el teatro renovara «el sentido de vida».

Hasta cierto punto, las prescripciones de Artaud se parecen a muchos programas de renovación cultural que han aparecido periódicamente durante los últimos dos siglos de cultura occidental en nombre de la simplicidad, el *élan vital*, la naturalidad, la liberación de todo artificio. Su diagnóstico de que vivimos en una «cultura petrificada», inorgánica —cuya falta de vida asocia Artaud con el predominio de la palabra escrita—, no fue precisamente una idea novedosa cuando la expresó; sin embargo, muchas décadas después, no ha agotado su autoridad. La tesis que Artaud plantea en *El teatro y su doble* está íntimamente relacionada con Nietzsche, que en *El nacimiento de la tragedia* lamentó el marchitamiento del vigoroso teatro arcaico de Atenas por la filosofía socrática mediante la introducción de personajes que razonan. (Otro paralelo con Artaud: lo que hizo del joven Nietzsche un ardiente wagneriano fue la concepción de Wagner de la ópera como el *Gesamtkunstwerk*, la afirmación más completa, antes de Artaud, de la idea del teatro total.)

Así como Nietzsche quiso volver al principio de las ceremonias dionisíacas que precedieron a la dramaturgia secularizada, racionalizada y verbal de Atenas, Artaud encontró sus modelos en el teatro religioso o mágico no occidental. Artaud no propone el teatro de la crueldad como una idea nueva dentro del teatro occidental. «Adoptó […] otra forma de civilización». Sin embargo, no está refiriéndose a ninguna civilización específica, sino a una idea de civilización que tiene numerosas bases en la historia (una síntesis de elementos de sociedades pasadas, de sociedades no occidentales y primitivas actuales). La preferencia por «otra forma de civilización» es esencialmente ecléctica. (Es decir, es un mito generado por ciertas necesidades morales.) La

inspiración para las ideas de Artaud sobre el teatro le llegó del sudeste asiático: de ver teatro camboyano en Marsella en 1922 y teatro balinés en París en 1931. Pero el estímulo también habría podido llegarle de observar el teatro de una tribu de Dahomey o de las ceremonias chamanistas de los patagones. Lo relevante es que la otra cultura sea genuinamente otra; es decir, no occidental y no contemporánea.

En diferentes ocasiones, Artaud siguió las tres rutas imaginarias hasta «otra forma de civilización» recorridas con más frecuencia por la alta cultura occidental. En primer lugar, lo que fue conocido, tras la Primera Guerra Mundial, en los escritos de Hesse, René Daumal y los surrealistas, como el «giro al Oriente». En segundo lugar, el interés por una parte suprimida del pasado occidental (tradiciones heterodoxas espirituales o abiertamente mágicas). En tercer lugar, el descubrimiento de la vida de los pueblos llamados primitivos. Lo que une al Oriente, a las antiguas tradiciones antinómicas y ocultas de Occidente, y al escéptico comunitarismo de las tribus preletradas es que están en otra parte, no solo en el espacio sino en el tiempo. Todos ellos encarnan los valores del pasado. Aunque los indios tarahumara aún existen en México, su supervivencia en 1936, cuando Artaud los visitó, ya era anacrónica; los valores que los tarahumara representan pertenecen al pasado tanto como los de las religiones misteriosas del antiguo Oriente Medio, que Artaud estudió mientras escribía su novela histórica *Heliogábalo*, en 1933. Las tres versiones de «otra forma de civilización» son testimonio de la búsqueda de una sociedad integrada en torno a temas abiertamente religiosos y de la huida de lo secular. Lo que interesa a Artaud es el Oriente del budismo (véase su *Carta a las escuelas budistas*, escrita en 1925) y del yoga; nunca el Oriente de Mao Tse-Tung por mucho que Artaud hablase de revolución. (La Larga Marcha fue contemporánea del intento de Artaud de montar en París sus obras de teatro.)

Esta nostalgia por un pasado a menudo tan ecléctico que llega a ser imposible de precisar históricamente es una faceta de la sensibilidad modernista que ha parecido cada vez más sospechosa en los decenios recientes. Es un último refinamiento de la visión colonialista: una

explotación imaginativa de las culturas no blancas, cuya vida moral es drásticamente sobresimplificada, y cuya sabiduría se saquea y parodia. A tal crítica no hay respuesta convincente. Pero a la de que la búsqueda de «otra forma de civilización» se niega a someterse a la desilusión del preciso conocimiento histórico, se le puede dar respuesta. Nunca buscó tal conocimiento. Las otras civilizaciones están siendo empleadas como modelos, como estímulos para la imaginación precisamente porque *no* son accesibles. Son, a la vez, modelo y misterio. Tampoco puede considerarse como fraudulenta esta búsqueda, con el argumento de que es insensible a las fuerzas políticas que causan el sufrimiento humano. Se opone a tal sensibilidad de manera consciente. Esta nostalgia forma parte de una visión que es deliberadamente *no* política, por muy frecuentemente que esgrima la palabra «revolución».

Una consecuencia de la aspiración a un arte total, que proviene de negar la fractura entre arte y vida, ha sido fomentar la idea del arte como instrumento de revolución. Otra ha sido la identificación con un jugueteo desinteresado y puro tanto del arte como de la vida. Por cada Vertov o Breton, hay un Cage o un Duchamp o un Rauschenberg. Aunque Artaud está cerca de Vertov y Breton, por considerar que sus actividades son parte de una revolución más general, como revolucionario autoproclamado de las artes, en realidad se encuentra entre dos campos, por su desinterés en satisfacer los impulsos político y lúdico. Consternado cuando Breton trató de vincular el programa surrealista al marxismo, Artaud rompió con ellos por considerar que hacer el juego a los políticos era una traición a una revolución esencialmente «espiritual». Era antiburgués casi por reflejo (como casi todos los artistas de la tradición modernista), pero la perspectiva de transferir el poder de la burguesía al proletariado nunca lo tentó. Desde su punto de vista, declaradamente «absoluto», un cambio en la estructura social no mejoraría nada. La revolución que Artaud suscribe no tiene nada que ver con la política, sino que es concebida explícitamente como un esfuerzo por redirigir la cultura. Artaud no solo comparte la creencia difundida (y errónea) en la posibilidad de una revolución cultural no conectada con el cambio político, sino que

da a entender que la única revolución cultural auténtica es la que no tenga nada que ver con él.

La convocatoria de Artaud a una revolución cultural sugiere un programa de regresión heroica similar al que fue formulado por cada gran moralista *antipolítico* de nuestros tiempos. El estandarte de la revolución cultural no es monopolio de la izquierda marxista o maoísta. Al contrario, atrae particularmente a los pensadores y artistas apolíticos (como Nietzsche, Spengler, Pirandello, Marinetti, D. H. Lawrence, Pound) que, generalmente, se vuelven entusiastas de la derecha. En la izquierda política, hay pocos que propugnen una revolución cultural. (Tatlin, Gramsci y Godard se encuentran entre los que nos vienen a la memoria.) Un radicalismo que sea puramente «cultural» o bien es ilusorio o, finalmente, es conservador en sus implicaciones. Los planes de Artaud para subvertir y revitalizar la cultura, su anhelo de un nuevo tipo de personalidad humana ilustran los límites de toda concepción antipolítica sobre la revolución.

La revolución cultural que se niega a ser política no tiene adónde ir sino a una teología de la cultura y a una soteriología. «Yo aspiro a otra vida», declara Artaud en 1927. Toda la obra de Artaud trata de la salvación, y el teatro es el medio de salvar las almas en que Artaud medita más profundamente. La transformación espiritual es un objetivo a cuyo servicio se ha puesto el teatro con frecuencia en este siglo, al menos desde Isadora Duncan. En el ejemplo más reciente o solemne, el teatro laboratorio de Jerzy Grotowsky, en el que el mero hecho de formar una compañía, ensayar y montar obras sirve para la reeducación espiritual de los actores; el público solo es necesario para presenciar las hazañas de autotrascendencia de los actores. En el teatro de la crueldad de Artaud, será el público el que nazca dos veces: afirmación no demostrada, puesto que Artaud nunca pudo hacer funcionar su teatro (como Grotowsky lo hiciera durante los años sesenta en Polonia). Una meta que parece bastante menos alcanzable que a la que aspira Grotowsky. Tan sensible como es Artaud al blindaje emocional y físico del actor preparado de forma tradicional, nunca examina de cerca cómo la reeducación radical que propone afectará al actor como ser

humano. Todo su pensamiento está en el público.

Como era de esperar, la reacción del público fue una desilusión. Las producciones de Artaud en los dos teatros que fundó, el Teatro Alfred Jarry y el Teatro de la Crueldad, tuvieron poca afluencia y participación. Y sin embargo, aunque totalmente insatisfecho por la calidad de su público, Artaud se quejó mucho más del apoyo absolutamente simbólico que recibió de los teatros tradicionales de París (sostuvo una larga y desesperada correspondencia con Louis Jouvet), de la dificultad de lograr que sus proyectos se llevaran a escena, de la penuria de su éxito cuando lo logró. Artaud quedó comprensiblemente amargado porque, pese a cierto número de patrones con títulos nobiliarios, y de amigos que eran eminentes escritores, pintores, editores, directores —a todos los cuales constantemente pidió apoyo moral y dinero—, su obra, cuando finalmente se estrenó, disfrutó tan solo de una pequeña porción del éxito tradicionalmente reservado a los eventos debidamente patrocinados y difíciles, a los que asistían los habituales del consumo de la alta cultura. La producción más ambiciosa y plenamente articulada de Artaud para el Teatro de la Crueldad, su propia obra *Los Cenci*, se mantuvo en cartel durante diecisiete días en la primavera de 1935. Pero si se hubiera representado durante un año, probablemente Artaud habría quedado no menos convencido de haber fracasado.

En la cultura moderna se ha montado una poderosa maquinaria mediante la cual la obra disidente, después de ganar un primer estado semioficial de «vanguardia», es gradualmente absorbida hasta resultar aceptable. Pero las prácticas de Artaud en el teatro no permitían este tipo de apropiación. *Los Cenci* no es una obra muy buena, ni aun para el nivel de la dramaturgia convulsiva de Artaud, y el interés en la producción de *Los Cenci* se halla, por dondequiera que se mire, en las ideas que sugiere pero realmente no encarna. Lo que Artaud hizo en escena como director y actor principal de sus producciones fue demasiado idiosincrático, estrecho e histérico para poder persuadir. Ha ejercido influencia mediante sus ideas acerca del teatro y una parte constitutiva de la autoridad de estas ideas es, precisamente, su

incapacidad de llevarlas a la práctica.

Fortificado por un apetito insaciable de productos nuevos, el público educado de las grandes ciudades se ha habituado a la agonía modernista y se ha vuelto experto en superarla en astucia: todo negativo puede transformarse, a la postre, en un positivo. Así, Artaud, que exigía que el repertorio de las obras maestras fuese arrojado al cubo de la basura, ha tenido enorme influencia como creador de un contra-repertorio. El serio grito de Artaud, «¡no más obras maestras!» ha sido transformado en el más conciliador «¡no más de *esas* obras maestras!». Pero esta positiva remodelación de su ataque al repertorio tradicional no se ha efectuado sin ayuda de la práctica de Artaud (a diferencia de su retórica). Pese a su repetida insistencia en que el teatro debe prescindir de las obras, su propia labor estuvo lejos de carecer de ellas. Dio a su primera compañía el nombre del autor de *Ubú rey*. Aparte de sus propios proyectos —*La conquista de México* y *La toma de Jerusalén* (no producidas) y *Los Cenci*— hubo un buen número de obras por entonces fuera de moda, u oscuras, que Artaud deseó revivir. Sí llevó a la escena dos grandes «obras oníricas», de Calderón y Strindberg (*La vida es sueño* y *Sueño*) y, con el paso de los años, esperaba dirigir producciones de Eurípides (*Las bacantes*), Séneca (*Tiestes*), *Arden de Faversham,* Shakespeare (*Macbeth*, *Ricardo II*, *Tito Andrónico*), Torneur (*La tragedia del vengador*), Webster (*El diablo blanco*, *La tragedia de la duquesa de Malfy*), Sade (una adaptación de *Eugénie de Franval*), Büchner (*Woyzeck*) y Hölderlin (*La muerte de Empédocles*). Esta selección de obras delinea una sensibilidad hoy familiar. Junto con los dadaístas, Artaud formuló el gusto que había de llegar a ser el *standard* Off-Broadway, Off-Off-Broadway, en los teatros universitarios. En términos del pasado, ello significa destronar a Sófocles y Corneille y Racine en favor de Eurípides y los oscuros isabelinos; el único francés muerto en la lista de Artaud es Sade. En los últimos quince años, este gusto se ha manifestado en los *happenings* y en el teatro del absurdo; en las obras de Genet, Jean Vauthier, Arrabal, Carmelo Bene y Sam Shepard, y en producciones tan célebres como el *Frankenstein* del Living Theater, *Las monjas* de Eduardo Manet (dirigida por Roger Blin), *La*

barba de Michael McClure, *La mirada del sordo* de Robert Wilson y *ac/dc* de Heathcote Williams. Todo lo que Artaud hizo por subvertir el teatro y por segregar su propia obra de otra corriente, meramente estética, en interés del establecimiento de su hegemonía espiritual, todavía pudo ser asimilado como una nueva tradición teatral, y en su mayor parte lo ha sido.

Si el proyecto de Artaud no llega a trascender el arte, sí presupone un objetivo que este solo puede sostener temporalmente. En una sociedad secular, cada uso del arte con fines de transformación espiritual hasta el punto en que se hace *público*, inevitablemente es despojado de su verdadero poder revolucionario. Declarado en un lenguaje directa o aun indirectamente religioso, el proyecto es notablemente vulnerable. Pero los proyectos ateos de transformación espiritual, como el arte político de Brecht, han resultado ser igualmente asimilables. Tan solo unas cuantas situaciones en la moderna sociedad secular parecen lo bastante extremas e incomunicativas para tener cierta oportunidad de evitar esta apropiación. Una de ellas es la locura. El sufrimiento que sobrepasa lo imaginable (como el Holocausto) es otra. Una tercera es, desde luego, el silencio. Una manera de contener este proceso inexorable de ingestión es romper la comunicación (hasta la anticomunicación). El agotamiento de este deseo de emplear el arte como medio de transformación espiritual es casi inevitable, como lo es la tentación que siente todo autor moderno de dejar de escribir por completo al tener que enfrentarse a la indiferencia o mediocridad del público, por una parte, o al éxito fácil, por otra. Así, no solo fue por falta de dinero o de apoyo de la profesión por lo que Artaud, después de poner en escena *Los Cenci* en 1935, abandonó el teatro. El proyecto de crear en una cultura secular una institución que puede manifestarse como una realidad oscura y oculta es una contradicción de términos. Artaud no tuvo éxito al fundar su Bayreuth —aunque le habría gustado —, pues sus ideas son de esa clase que no se puede institucionalizar.

Al año siguiente del fracaso de *Los Cenci*, Artaud se embarcó en un viaje a México para presenciar aquella realidad demoníaca en una cultura «primitiva» aún existente. Al no haber podido encarnar esta

realidad en un espectáculo que enseñar a los demás, él mismo se volvió espectador. Desde 1935, Artaud perdió contacto con la promesa de una forma de arte ideal. Sus escritos, siempre didácticos, adoptaron entonces un tono profético y se refirieron frecuentemente a sistemas mágicos esotéricos, como la cábala y el tarot. Al parecer, Artaud llegó a creer que podía ejercer directamente, en su propia persona, el poder emocional (y alcanzar la eficacia espiritual) que deseaba para el teatro. A mediados de 1937 se dirigió a las islas de Arán con el oscuro plan de explorar o confirmar sus poderes mágicos. La pared entre el arte y la vida seguía derribada. Pero en lugar de que todo fuera asimilado por el arte, el movimiento sem dio en sentido opuesto, y Artaud se desplazó sin mediación a su vida, un objeto peligroso, oportunista, vehículo de un hambre encarnizada de transformación total que nunca podría encontrar el alimento apropiado.

Nietzsche preconizó fríamente una teología atea del espíritu, una teología negativa, un misticismo sin Dios. Artaud deambuló por el laberinto de un tipo específico de sensibilidad religiosa, la gnóstica. (En el centro del mitraísmo, maniqueísmo, zoroastrismo y del budismo tántrico, pero también en los márgenes heréticos del judaísmo, el cristianismo y el islam, la perenne temática gnóstica aparece en las diversas religiones en distintas terminologías, pero con ciertas líneas comunes.) Las energías principales del gnosticismo proceden de la angustia metafísica y de la depresión psicológica aguda: el sentimiento de ser abandonado, de ser un extraño, de estar poseído por poderes demoníacos que se ensañan con el espíritu humano en un cosmos abandonado por lo divino. El propio cosmos es un campo de batalla y cada vida humana muestra el conflicto entre las fuerzas represivas y persecutorias del exterior, y el febril y afligido espíritu individual que busca la redención. Las fuerzas demoníacas existen como materia física. También existen como «ley», tabúes, prohibiciones. Así, en las metáforas gnósticas el espíritu ha sido abandonado, ha caído, permanece atrapado en un cuerpo, y el individuo es reprimido,

sojuzgado por estar en «el mundo», en lo que nosotros llamaríamos la «sociedad». (Es característico de todo pensamiento gnóstico polarizar el espacio interno, la psique, y un vago espacio exterior, «el mundo» o «la sociedad», que se identifica con la represión, y reconocer poco o nada la importancia como mediadores de las diversas esferas e instituciones sociales.) El ego, o espíritu, se descubre en la ruptura con «el mundo». La única libertad posible es una libertad inhumana, desesperada. Para salvarse, el espíritu debe ser extraído del cuerpo, de su personalidad, del «mundo». Y la libertad requiere una preparación ardua. Todo el que la busque debe aceptar una humillación extrema y exhibir, a la vez, el mayor orgullo espiritual. En una versión, la libertad entraña un ascetismo total. En otra versión, entraña el libertinaje (practicar el arte de la transgresión). Para quedar libre del «mundo» hay que romper con la ley moral (o social). Para trascender el cuerpo, hay que pasar por un período de desenfreno físico y blasfemia verbal, sobre el principio de que solo cuando la moral ha sido deliberadamente pisoteada, es capaz el individuo de una transformación radical: entrar en un estado de gracia que deja atrás todas las categorías morales. En ambas versiones del ejemplar drama gnóstico, alguien que es salvado queda más allá del bien y del mal. Fundado en una exacerbación de dualismos (cuerpo-mente, materia-espíritu, mal-bien, sombra-luz), el gnosticismo promete la abolición de todos los dualismos.

El pensamiento de Artaud reproduce la mayoría de los temas gnósticos. Por ejemplo, su ataque al surrealismo en la crítica escrita en 1927 está redactado en un lenguaje de drama cósmico, en el que se refiere a la necesidad de un «desplazamiento del centro espiritual del mundo» y al origen de toda la materia en «una desviación espiritual». En todos sus escritos, Artaud habla de ser perseguido, invadido y socavado por potencias extrañas; su obra enfoca vicisitudes del espíritu al descubrir constantemente su falta de libertad en la condición misma de ser «materia». Artaud está obsesionado por la materia física. Desde *El pesanervios* y *El arte y la muerte*, escritas durante los años veinte, hasta *Aquí yace* y el programa de radio *Para acabar con el juicio de Dios*, escrito en 1947-1948, la prosa y la poesía de Artaud dibujan un mundo

atestado de materia (heces, sangre, esperma), un mundo mancillado. Los poderes diabólicos que gobiernan el mundo están encarnados en la materia, y la materia es «oscura». Esencial para el teatro que Artaud concibe —teatro dedicado al mito y la magia— es su creencia en que todos los grandes mitos son «oscuros» y en que toda magia es magia negra. Aun si en la vida se ha incrustado un lenguaje petrificado, degenerado, meramente verbal, insiste Artaud, la realidad se halla precisamente debajo, o en alguna otra parte. El arte puede liberar estos poderes, pues imbuyen toda psique. Fue en busca de estos oscuros poderes que Artaud fue a México en 1936 para presenciar las ceremonias tarahumara del peyote. La salvación del individuo requiere establecer contacto con los poderes maléficos, someterse a ellos y sufrir en sus manos para vencerlos.

Lo que Artaud admira en el teatro balinés, escribe en 1931, es que no tiene nada que ver con un «entretenimiento» sino, antes bien, «algo de la cualidad ceremonial de un rito religioso». En este siglo, Artaud es uno de los muchos directores que han tratado de recrear el teatro como ritual, de dar a las representaciones la solemnidad de transacciones religiosas; mas, por lo general, tan solo aparece en ellos una idea más vaga y más promiscua de la relación entre religión y rito, que presupone a una misa católica y a una danza hopi de la lluvia el mismo valor artístico. La visión de Artaud, aunque acaso no más factible que las demás en la moderna sociedad secular, al menos sí es más específica en cuanto a la clase de rito. El teatro que Artaud desea recrear presenta un secularizado rito gnóstico. No es una expiación. No es un sacrificio, o, si lo es, funciona como una metáfora. Es un rito de transformación, la representación comunal de un acto violento de alquimia espiritual. Artaud pide al teatro que renuncie al «hombre psicológico, con sus disecados personajes y sentimientos, y al hombre social, sometido a leyes y deformado por religiones y preceptos», y que se concentre tan solo en el «hombre total»: un concepto absolutamente gnóstico.

Sean los que sean los deseos de Artaud para la cultura, a la postre su pensamiento lo excluye todo salvo el ego privado. Como los gnósticos, es un individualista radical. Desde sus primeros escritos, su

preocupación está en una metamorfosis del estado «interno» del alma. (El ego es, por definición, un «yo interno».) Las relaciones mundanas, afirma, ni siquiera tocan el núcleo del individuo; la búsqueda de redención socava todas las soluciones sociales.

El único instrumento de redención de un carácter posiblemente social que Artaud considera es el arte. La razón de su desinterés por un teatro humanista, un teatro de individuos, es que, en su opinión, semejante teatro jamás podrá efectuar transformaciones radicales. Para ser liberador del espíritu, piensa Artaud, el teatro ha de expresar impulsos mayores que la vida. Pero esto tan solo demuestra que la idea de libertad en Artaud es, en sí misma, gnóstica. El teatro sirve a una individualidad «inhumana», a una libertad «inhumana», como la llama Artaud en *El teatro y su doble*: lo opuesto de la idea liberal y sociológica de libertad. (Que Artaud encontrara superficial el pensamiento de Breton —es decir optimista, estético— se sigue del hecho de que Breton no tenía un estilo ni una sensibilidad gnóstica. Breton fue atraído por la idea de reconciliar las demandas de la libertad individual con la necesidad de extender y equilibrar la personalidad mediante emociones generosas y comunes; la visión anarquista, formulada en este siglo con la mayor sutileza y autoridad por Breton y Paul Goodman, es una forma de pensamiento conservador, humanista —tercamente sensible a todo lo represivo y bajo— mientras permanece leal a los límites que protegen el desarrollo y el placer humano. La marca del pensamiento gnóstico es que se enfurece por *todos* los límites, hasta los que salvan.) «Toda verdadera libertad es oscura —dice Artaud en *El teatro y su doble* —, y está infaliblemente identificada con la libertad sexual, que también es oscura, aunque no sabemos precisamente por qué».

Pero el obstáculo a la libertad, así como el *locus* de esta, se halla, para Artaud, en el cuerpo. Su actitud engloba la conocida gama temática gnóstica: la afirmación del cuerpo, la repulsión del cuerpo, el deseo de trascender el cuerpo, la búsqueda de un cuerpo redimido. «Nada me toca, nada me interesa —escribe— salvo lo que se dirige *directamente* a mi carne». Pero el cuerpo siempre es una dificultad. Artaud nunca define el cuerpo en términos de su capacidad para el

placer sensual, sino siempre en función de su capacidad ecléctica de inteligencia y de dolor. Como Artaud se lamenta en *El arte y la muerte* de que su mente ignora a su cuerpo, de que le faltan ideas que se conformen a su «condición de animal físico», así también se queja de que su cuerpo ignora a su mente. En las imágenes de desolación de Artaud, cuerpo y espíritu impiden, el uno al otro, ser inteligentes. Habla de los «gritos intelectuales» que salen de su carne, fuente del único conocimiento en que confía. El cuerpo tiene una mente. «Hay una mente en la carne —escribe—, una mente rápida como el rayo».

Es precisamente lo que Artaud espera intelectualmente del cuerpo lo que le lleva a renegar de él: el cuerpo ignorante. En realidad, una actitud implica la otra. Muchos de sus poemas expresan una profunda repulsión hacia el cuerpo y acumulan evocaciones odiosas sobre el sexo. «Un hombre verdadero no tiene sexo —escribe Artaud en un texto publicado en diciembre de 1947—. Ignora este asco, este pecado estupefaciente». De todas sus obras quizá sea *El arte* y *la vida* la más obsesionada por el sexo, pero Artaud demonizó a la sexualidad en todo lo que escribió. La presencia más común es un cuerpo monstruoso, obsceno, «este cuerpo inutilizable hecho de carne y loco esperma», escribe en *Aquí yace*. Contra este cuerpo caído, viciado por la materia, coloca el fantástico alcance de un cuerpo puro, privado de órganos y lujurias vertiginosas. Aun cuando insiste en que no es más que su cuerpo, Artaud expresa un ferviente anhelo de trascenderlo por completo, de abandonar su sexualidad. En otras imágenes, su cuerpo debe volverse inteligente, debe reespiritualizarse. Retrocediendo ante el cuerpo viciado, apela al cuerpo redimido en que estarán unificados pensamiento y carne: «Es a través de la piel como la metafísica tendrá que volver a entrar en nuestras mentes»; solo la carne puede aportar «un entendimiento definitivo de la vida». La tarea gnóstica del teatro que Artaud imagina consiste nada menos que en crear este cuerpo redimido, un proyecto mítico que explica refiriéndose a la última gran sistemática gnóstica: la alquimia renacentista. Así como los alquimistas, obsesionados por el problema de la materia en términos clásicamente gnósticos, buscaban métodos de convertir una clase de materia en otra

(más elevada, espiritualizada), también Artaud trató de crear una arena alquímica que operara sobre la carne tanto como sobre el espíritu. El teatro es el ejercicio de un «acto terrible y peligroso», dice en «Teatro y ciencia»: LA VERDADERA TRANSFORMACIÓN ORGÁNICA Y FÍSICA DEL CUERPO HUMANO.

Las principales metáforas de Artaud son clásicamente gnósticas. El cuerpo es mente convertida en materia. Así como el cuerpo oprime y deforma el alma, lo mismo hace el idioma, pues el idioma es pensamiento convertido en materia. El problema del idioma, tal como Artaud se lo plantea, es idéntico al problema de la materia. El asco que le produce el cuerpo y la repulsión que le causan las palabras son dos formas del mismo sentimiento. En las equivalencias establecidas por las imágenes de Artaud, la sexualidad es la actividad corrompida, caída, del cuerpo, y la literatura es la actividad corrompida, caída, de las palabras. Y aunque Artaud nunca renunció por completo a la esperanza de utilizar las disciplinas artísticas como medio de liberación espiritual, el arte siempre le pareció sospechoso, como el cuerpo. Y la esperanza para el arte en Artaud también es gnóstica, como su esperanza para el cuerpo. La visión de un arte total tiene la misma forma que la visión de la redención del cuerpo. («El cuerpo es el cuerpo/está solo/no necesita órganos», escribe Artaud en uno de los últimos poemas.) El arte será redentor cuando, como el cuerpo redimido, se trascienda a sí mismo, cuando no tenga órganos (géneros), ni partes distintas. En el arte redimido que Artaud imagina, no hay obras de arte separadas, tan solo un ambiente total que es mágico, paroxísmico, purgativo y, finalmente, opaco.

El gnosticismo, una sensibilidad organizada en torno a la idea del conocimiento (gnosis), y no en torno a la fe, distingue claramente entre el conocimiento exotérico y el esotérico. El adepto debe pasar por varios niveles de instrucción para ser digno de ser iniciado en la verdadera doctrina. El conocimiento, que es identificado con la capacidad de autotransformación, queda reservado a unos pocos. Es natural que Artaud, con su sensibilidad gnóstica, fuese atraído por numerosas doctrinas secretas, como alternativa o como modelo para el

arte. Durante los años treinta, Artaud, polímata aficionado de gran energía, leyó cada vez más acerca de sistemas esotéricos: alquimia, tarot, cábala, astrología, rosicrucianismo. Lo que estas doctrinas tienen en común es que todas son transformaciones relativamente tardías y decadentes de la temática gnóstica. De la alquimia renacentista Artaud extrajo un modelo para su teatro: como los símbolos de los alquimistas, el teatro describe «estados filosóficos de materia» e intentos por transformarlos. El tarot, por ejemplo, aportó la base de *Nouvelles Révelations de l'être* [Las nuevas revelaciones del ser], escrita en 1937 inmediatamente antes de su viaje de siete semanas a Irlanda; fue la última obra que escribió antes del colapso mental que lo devolvió a Francia y acabó con su confinamiento. Pero ninguna de estas doctrinas secretas, ya formuladas, esquemáticas, históricamente fosilizadas, pudo expresar las convulsiones de la viva imaginación gnóstica de Artaud.

Solo lo exhaustivo es realmente interesante. Las ideas básicas de Artaud son crudas; lo que les da su poder es la complejidad y la elocuencia de su autoanálisis, sin rival en la historia de la imaginación gnóstica. Y que, por primera vez, puede observarse en ellas una evolución de los temas gnósticos clásicos. La obra de Artaud es particularmente preciosa como primera documentación completa de alguien que *vive a través* de la trayectoria del pensamiento gnóstico. El resultado, desde luego, es un choque terrible.

El último refugio —histórica y psicológicamente— del pensamiento gnóstico se halla en las construcciones de la esquizofrenia. Con el retorno de Artaud, de Irlanda a Francia, comenzaron nueve años de estancia en hospitales para enfermos mentales. La evidencia, sobre todo a partir de las cartas que escribió a sus dos principales psiquiatras en Rodez, los doctores Gaston Ferdière y Jacques Latrémolière, muestra cuán literalmente siguió su pensamiento las fórmulas gnósticas. En las fantasías extáticas de este período, el mundo es un torbellino de sustancias y fuerzas mágicas; la conciencia de Artaud se convierte en un teatro de batalla entre ángeles y demonios, vírgenes y prostitutas. Ahora, no modulado su horror al cuerpo, Artaud identifica explícitamente la salvación y la virginidad, el pecado y el sexo. Si las

elaboradas especulaciones religiosas de Artaud durante su período en Rodez pueden tomarse como metáforas de la paranoia, así también la paranoia puede considerarse metáfora de una exacerbada sensibilidad religiosa de tipo gnóstico. La literatura de los locos en este siglo es una rica literatura religiosa, quizá la última zona original de la genuina especulación gnóstica.

Cuando Artaud pudo salir del hospital, en 1946, aún se sentía víctima de una conspiración de poderes demoníacos, objeto de un extravagante acto de persecución por parte de la «sociedad». Aunque entonces la oleada de esquizofrenia había retrocedido hasta el punto de no ahogarlo, sus metáforas básicas todavía seguían intactas. En los dos años de vida que le quedaban, Artaud las obligó a seguir hasta su conclusión.

En 1944, aún en Rodez, Artaud había recapitulado su queja gnóstica contra el lenguaje en un texto breve, «Revuelta contra la poesía». De regreso a París en 1946, anheló volver a trabajar en el teatro, recobrar el vocabulario del gesto y el espectáculo; pero en el breve tiempo que le quedaba hubo de resignarse a hablar tan solo con el lenguaje. Los escritos de Artaud en este último período —virtualmente inclasificables dentro de un género: hay cartas que son poemas, que son ensayos, que son monólogos dramáticos— permiten entrever a un hombre que está tratando de escapar de su propia piel. Pasajes de un argumento claro, si bien convulso, alternan con fragmentos en que las palabras son tratadas básicamente como material (sonido): tienen un valor mágico. (La atención al sonido y a la forma de las palabras, en oposición a su significado, es un elemento de la enseñanza cabalística del Zohar, que Artaud había estudiado durante los años treinta.) El compromiso de Artaud con el valor mágico de las palabras explica su rechazo de la metáfora como medio principal para transmitir el significado en sus últimos poemas. Exige que el idioma exprese directamente al ser humano físico. La persona del poeta aparece en un estado más allá de la desnudez: desollada.

Cuando Artaud se extiende hacia lo indecible, su imaginación se hace más burda. Sin embargo, sus últimas obras, en su creciente obsesión

por el cuerpo y su odio aún más explícito hacia el sexo, continúan la línea directa abierta en sus primeros escritos, en los que hay, paralela a la mentalización del cuerpo, una correspondiente sexualización de la conciencia. Lo que Artaud escribió entre 1946 y 1948 abunda en las metáforas que utilizó durante los años veinte: la mente como un cuerpo que no permite ser «poseído», y el cuerpo como una especie de mente demoníaca, torturada, brillante. En la feroz batalla de Artaud por trascender el cuerpo, todo se convierte, a la postre, en cuerpo. En su feroz batalla por trascender el lenguaje, todo se convierte, a la postre, en lenguaje. Artaud, al describir la vida de los indios tarahumara, convierte la naturaleza misma en idioma. En los últimos escritos, la identidad obscena entre carne y palabra llega al extremo del aborrecimiento, especialmente en la obra escrita para la radio francesa, *Para acabar con el juicio de Dios*, que fue prohibida en vísperas de su transmisión en febrero de 1948. (Artaud seguía revisándola un mes después, cuando murió.) Hablando, hablando, hablando, Artaud expresa la más apasionada repulsión hacia la lengua y el cuerpo.

El paso gnóstico por las etapas de la trascendencia implica un desplazamiento de lo convencionalmente inteligible a lo convencionalmente ininteligible. Una característica del pensamiento gnóstico es alcanzar una lengua extática que pueda prescindir de las palabras distinguibles. (Fue la adopción por la Iglesia cristiana en Corinto de una forma gnóstica de predicar —«hablar en lenguas»— la que provocó la censura de Pablo en la «Primera Epístola a los Corintios».) El lenguaje que Artaud empleaba al final de su vida, en pasajes de *Artaud el Mômo*, *Aquí yace*, y *Para acabar con el juicio de Dios*, linda con una incandescente habla declamatoria, más allá de todo sentido. «Todo verdadero lenguaje es incomprensible», dice Artaud en *Aquí yace*. No está buscando un lenguaje universal, como hizo Joyce. La visión de Joyce del lenguaje era histórica, irónica, en tanto que la visión de Artaud es terapéutica, trágica. Lo ininteligible de *Finnegans Wake* no solo es descifrable, con esfuerzo, sino que pretende ser descifrado. Las partes ininteligibles de los últimos textos de Artaud se supone que han de permanecer oscuras, ser directamente aprehendidas

como sonido.

El proyecto gnóstico es una búsqueda de sabiduría, pero una sabiduría que se cancela a sí misma en lo ininteligible, la locuacidad y el silencio. Como lo sugiere la vida de Artaud, todos los esquemas para poner fin al dualismo, para conseguir una conciencia unificada a un nivel de intensidad gnóstico, están condenados, a la postre, a fracasar; es decir, sus practicantes caen en lo que la sociedad llama locura, o en el silencio o el suicidio. (Otro ejemplo: la visión de una conciencia totalmente unificada, expresada en los mensajes gnómicos que Nietzsche envió a sus amigos, en las semanas que precedieron a su completo colapso mental en Turín en 1889.) El proyecto trasciende los límites de la mente. Así, mientras que Artaud aún se reafirma desesperadamente en sus esfuerzos por unificar su carne y su mente, los términos de su pensamiento implican la aniquilación de la conciencia. En los escritos de este último período, los gritos que profiere su conciencia fracturada y su cuerpo martirizado alcanzan un tono de intensidad y rabia inhumanos.

Artaud ofrece la mayor *cantidad* de sufrimiento en la historia de la literatura. Tan radicales y lastimosas son las muchas descripciones que hace de su dolor, que los lectores, abrumados, pueden sentir la tentación de alejarse, recordando que Artaud estaba loco.

Fuera cual fuere su diagnóstico al final de sus días, Artaud había estado loco durante toda su vida. La historia de sus internamientos en hospitales para enfermos mentales comienza mediada ya su adolescencia, mucho antes de que llegara a París procedente de Marsella, en 1920, a la edad de veinticuatro años, para comenzar su carrera en las artes. La adicción de toda su vida a los narcóticos, que acaso agravara su desorden mental, probablemente había comenzado desde antes de esta fecha. Carente del conocimiento salvador que permite a la mayoría de la gente tener conciencia con relativamente poco dolor —el conocimiento de lo que Rivière llama «la bendita opacidad de la experiencia» y «la inocencia de los hechos»—, en ningún

momento de su vida Artaud estuvo completamente libre del yugo de la locura. Pero juzgarle simplemente loco —reinstalando la reductiva sabiduría psiquiátrica— significa rechazar sus argumentos.

La psiquiatría traza una línea de separación clara entre el arte (un fenómeno psicológico normal, que manifiesta límites estéticos objetivos) y la sintomatología: es este precisamente el límite que Artaud refuta. En una carta a Rivière de 1923, Artaud insiste en plantear la cuestión de la autonomía de su arte, de si, pese a su confesado deterioro mental, pese a aquella «falla fundamental de su propia psique que le aparta de los demás, sus poemas, no obstante, existen *como poemas*, no solo como documentos psicológicos». Rivière contesta expresando su confianza en que, pese a su depresión, algún día llegue a ser un buen poeta. Artaud responde con impaciencia, cambiando de argumento, desea llenar esa brecha entre arte y vida implícita en su pregunta original y en la frase de Rivière, bien intencionada pero obtusa. Decide entonces defender sus poemas tal como son —por el mérito que posean— aunque no sean precisamente arte.

La tarea del lector de Artaud no consiste en reaccionar con la lejanía de Rivière, como si locura y cordura pudiesen comunicarse entre sí tan solo en el terreno de la salud, en el lenguaje de la razón. Los valores de la cordura no son eternos ni «naturales», así como no hay un significado evidente, de sentido común, en la condición de ser demente. La percepción de la locura forma parte de la historia del pensamiento y requiere una definición histórica. Locura significa no tener sentido, significa decir lo que no debe tomarse en serio. Pero esto depende por completo de cómo define sentido y seriedad una cultura determinada, puesto que su significado ha variado mucho a lo largo de la historia. Se denomina «demente» a todo aquello que, en la consideración de una sociedad particular, no se debe pensar. La locura es un concepto que fija límites; las fronteras de la locura definen lo que es «otro». Un loco es alguien cuya voz no desea escuchar la sociedad, cuyo comportamiento es intolerable, debe ser suprimido. Distintas sociedades aplican distintas definiciones de locura (es decir, de lo que

no tiene sentido). Pero ninguna definición es menos provinciana que otra. Parte del escándalo por la actual práctica en la Unión Soviética de encerrar a los disidentes políticos en manicomios es indebido, pues no solo sostiene que hacerlo es perverso (lo cual es cierto), sino que hacerlo constituye un uso fraudulento del concepto de enfermedad mental. Presupone que existe una norma universal correcta, científica, de cordura (la que se aplica en la política de salud mental, digamos, de Estados Unidos, Reino Unido y Suecia, antes que la que se aplica en un país como Marruecos). Esto, sencillamente, no es cierto. En cada sociedad, las definiciones de cordura y demencia son arbitrarias y, en un sentido más amplio, políticas.

Artaud fue extremadamente sensible a la consideración represiva del concepto de locura. Vio a los dementes como los héroes y mártires del pensamiento, encallados en la posición aventajada de la extrema enajenación social (que no simplemente psicológica), voluntarios de la locura, como aquellos que, mediante un concepto superior del honor, preferían volverse locos antes que abandonar cierta lucidez, un apasionamiento extremo al presentar sus convicciones. En una carta enviada a Jacqueline Breton desde el hospital de Ville-Evrard en abril de 1939, después de un año y medio de un total de nueve años de confinamiento, escribió: «Soy un fanático, no soy un loco». Pero cualquier fanatismo que no sea un fanatismo de grupo es precisamente lo que la sociedad entiende como locura.

La locura es la conclusión lógica del compromiso con la individualidad cuando tal compromiso se lleva lo bastante lejos. Como dice Artaud en la «Carta a los directores médicos de los manicomios», en 1925: «todos los actos individuales son antisociales». Es una verdad desagradable, acaso totalmente irreconciliable con la ideología humanista de la democracia capitalista o de la democracia social o del socialismo liberal, pero Artaud tiene razón. Siempre que el comportamiento se vuelve lo bastante individual, se vuelve objetivamente antisocial y a los demás les parecerá demencial. Todas las sociedades humanas están de acuerdo en este punto. Tan solo difieren en cómo ha de aplicarse la terapia de curación a aquellos cuyo

acto básico antisocial consiste en no tener sentido, en quiénes son protegidos o quedan parcialmente exentos (por razones de privilegio económico, social, sexual o cultural) del confinamiento.

El demente tiene una identidad doble en las obras de Artaud: es la última víctima y el portador de una sabiduría subversiva. En el prólogo, escrito en 1946, a la edición de sus obras completas en Gallimard, se describe a sí mismo como uno del grupo de los postergados mentales, que reúne lunáticos con afásicos y analfabetos. En alguna parte de los escritos de sus últimos dos años repetidas veces se sitúa en compañía de los mentalmente superdotados que se han vuelto locos: Hölderlin, Nerval, Nietzsche y Van Gogh. Si se considera que el genio es, simplemente, una extensión e intensificación de lo individual, Artaud sugiere la existencia de una afinidad natural entre genio y locura en un sentido mucho más preciso del que le daban los románticos. Pero, aun denunciando a la sociedad que aprisiona a los locos y afirmando que la locura es el signo exterior de un profundo exilio espiritual, Artaud nunca sugiere que haya algo liberador en perder la razón.

Algunos de sus escritos, particularmente los primeros textos surrealistas, adoptan una actitud más positiva hacia la locura. En «Seguridad general: la liquidación del opio», por ejemplo, parece estar defendiendo la práctica de un descarrío deliberado de la mente y de los sentidos (como Rimbaud en una ocasión definió la vocación del poeta). Pero nunca deja de afirmar —en cartas a Rivière, al doctor Allendy y a George Soulié de Morant, durante los años veinte y treinta, en las cartas escritas entre 1943 y 1945 desde Rodez, y en el ensayo sobre Van Gogh, escrito en 1947, algunos meses después de salir de Rodez— que la locura es aislante y destructora. Acaso los locos conozcan de tal manera la verdad, que la sociedad se venga de estos videntes proscribiéndolos. Pero estar loco también es un dolor interminable, un estado que hay que trascender, y es este dolor el que Artaud expresa imponiéndolo a sus lectores.

Leer toda la obra de Artaud es una prueba muy dura. Comprensiblemente, los lectores tratan de protegerse con versiones reducidas o adaptadas. Leer apropiadamente a Artaud exige un vigor,

una sensibilidad y un tacto especiales. No es cuestión de estar de acuerdo con él —esto sería superficial— o siquiera de «comprenderlo», a él y a su pertinencia. ¿Con qué hay que asentir? ¿Cómo podría alguien asentir con las ideas de Artaud, a menos que ya estuviera en el diabólico estado de sitio en que él se encontraba? Esas ideas fueron emitidas bajo la presión intolerable de su propia situación. Y la posición de Artaud no solo es insostenible; no es siquiera una «posición».

El pensamiento de Artaud es, orgánicamente, parte de su singular conciencia, acosada, impotente, salvajemente inteligente. Artaud es uno de los grandes y audaces cartógrafos de la conciencia *in extremis*. Leerlo bien no requiere creer que la única verdad que puede ofrecer el arte es aquella que es singular y está garantizada por el sufrimiento extremo. Al arte que describe otros estados de conciencia —menos idiosincráticos, menos exaltados, quizá no menos profundos— procede pedirle que nos entregue verdades generales. Pero los casos excepcionales en el límite de la «escritura» —Sade es uno, Artaud es otro— exigen un enfoque distinto. Lo que Artaud ha dejado es una obra que se cancela a sí misma, pensamiento que anula al pensamiento anterior, recomendaciones que no se pueden seguir. ¿Dónde coloca esto al lector? Incluso con un corpus de trabajo, aunque el carácter de los escritos de Artaud prohíba que sean tratados simplemente como «literatura»; y con un corpus de pensamiento, aunque el pensamiento de Artaud prohíba asentir con él, así como su personalidad, agresivamente autosacrificada, prohíbe la identificación, Artaud escandaliza y, a diferencia de los surrealistas, sigue escandalizando. (Lejos de ser subversivo, el espíritu de los surrealistas es, en última instancia, constructivo y bien cabe dentro de la tradición humanista. Sus teatrales violaciones a las propiedades burguesas no fueron hechos peligrosos, verdaderamente antisociales. Compárese esto con el comportamiento de Artaud, que realmente fue intolerable socialmente.) Dejar de lado su pensamiento como un artículo intelectual portátil es justamente lo que ese pensamiento prohíbe de manera explícita. Es un acontecimiento, no un objeto.

Habiéndosele prohibido el asentimiento o la identificación o la apropiación o la imitación, el lector tan solo puede volver a la categoría de la inspiración. LA INSPIRACIÓN CIERTAMENTE EXISTE, como afirma Artaud en *El pesanervios*. Podemos ser inspirados por Artaud. Podemos ser desollados, cambiados por Artaud. Pero no hay manera de aplicar el pensamiento de Artaud.

Incluso en los dominios del teatro, donde la presencia de Artaud pudo ser vertida en un programa y una teoría, la labor de aquellos directores que más se han beneficiado con sus ideas muestra que no hay una manera de aprovechar a Artaud que le sea fiel. Ni siquiera el mismo Artaud encontró una manera; a todas luces, sus propias producciones teatrales estuvieron muy lejos del nivel de sus ideas. Y para todos aquellos sin conexión con el teatro —principalmente los de ideas anarquistas, para quienes Artaud ha sido de especial importancia — la experiencia de su obra sigue siendo profundamente privada. Para nosotros, Artaud es alguien que realizó un viaje espiritual: un chamán. Sería presuntuoso reducir la geografía del viaje de Artaud a lo que puede ser colonizado. Su autoridad se encuentra en las partes que no aportan al lector nada más que una intensa incomodidad de la imaginación.

La obra de Artaud se vuelve utilizable de acuerdo con nuestras necesidades, pero se desvanece detrás del uso que le damos. Cuando nos cansamos de usar a Artaud, podemos volver a sus escritos. «Inspiración por etapas —dice—. No debemos dejar entrar demasiada literatura».

Todo arte que exprese un descontento radical y tienda a quebrantar las complacencias del sentimiento se arriesga a ser desarmado, neutralizado, vaciado de su poder de perturbar al ser admirado, al ser (o parecer ser) demasiado bien comprendido, al volverse pertinente. La mayoría de los temas en un tiempo exóticos de la obra de Artaud se han vuelto en el último decenio sonoramente trillados: la sabiduría (o su falta) que se encuentra en las drogas, las religiones orientales, la magia, la vida de los indios norteamericanos, el lenguaje del cuerpo, el viaje a la locura, la revuelta contra la literatura y el prestigio

beligerante de las artes no verbales, la apreciación de la esquizofrenia, el uso del arte como violencia contra el público, la necesidad de la obscenidad. Durante los años veinte, Artaud tuvo todas las preferencias (salvo el entusiasmo por los cómics, la ciencia ficción y el marxismo) que habrían de destacarse en la contracultura norteamericana de los sesenta, y lo que estaba leyendo en aquella década —*El libro tibetano de los muertos*, libros sobre misticismo, psiquiatría, antropología, tarot, astrología, yoga, acupuntura— es como una antología profética de la literatura que recientemente ha salido a la superficie como lectura popular entre los jóvenes de vanguardia. Pero la relevancia actual de Artaud puede ser tan engañosa como la oscuridad en que ha permanecido su obra hasta ahora.

Desconocido por todos hace diez años, a excepción de un pequeño círculo de admiradores, Artaud es hoy un clásico. Es un ejemplo de clásico por la fuerza, un autor a quien la cultura trata de asimilar pero que sigue siendo profundamente indigerible. Uno de los usos de la respetabilidad literaria de nuestra época —y parte importante de la compleja carrera del modernismo literario— consiste en hacer aceptable a un autor escandaloso, esencialmente prohibido, para convertirlo en un clásico gracias a las cosas interesantes que pueden decirse acerca de la obra que apenas tocan (quizá hasta ocultan) la naturaleza verdadera de la obra en sí, que puede ser, entre otras cosas, extremadamente aburrida o moralmente monstruosa o terriblemente dolorosa de leer. Ciertos autores se vuelven clásicos literarios o intelectuales porque *no* se les lee, ya que, en cierta manera intrínseca, son ilegibles. Sade, Artaud y Wilhelm Reich pertenecen a este grupo: autores que fueron encarcelados o encerrados en manicomios porque gritaban, porque estaban fuera de todo dominio; autores inmoderados, obsesionados, estridentes, que se repiten una y otra vez, que resulta provechoso citar y leer de ellos pequeños trozos, pero que abruman y agotan si se les lee en grandes cantidades.

Como Sade y Reich, Artaud es pertinente y comprensible, un monumento cultural, siempre que nos refiramos principalmente a sus ideas sin leer gran parte de su obra. Para quien quiera leer toda su

obra, Artaud permanecerá fieramente fuera de su alcance, una voz y una presencia no asimilables.

EDAD DE HOMBRE, DE MICHEL LEIRIS

Edad de hombre, la brillante narración autobiográfica de Michel Leiris, cuya traducción al inglés nos llegó en 1963, resulta en un principio más bien desconcertante. *Manhood*, que así se llama en inglés, aparece sin ninguna nota explicativa. No hay manera de que el lector descubra que Leiris, autor sexagenario de unos veinte libros, ninguno de ellos traducido aún al inglés, es un poeta importante y un superviviente decano de la generación surrealista del París de los años veinte, además de un antropólogo considerablemente eminente. Tampoco explica la edición norteamericana que *Edad de hombre* no es reciente; que de hecho fue escrita a principios de la década de 1930, publicada por vez primera en 1939, y vuelta a publicar en 1946 con un importante ensayo preliminar, «De la literatura considerada como una tauromaquia», obteniendo un gran *succés d'escandale*. Por más que las autobiografías puedan cautivar, aun cuando no nos interesen demasiado —ni haya razón alguna para que se despierte nuestro interés por el autor—, el hecho de que Leiris sea un desconocido aquí complica las cosas, pues su libro es tanto una parte considerable de la historia de una vida como la obra de una vida.

En 1929, Leiris sufrió una seria crisis mental, que entre otras cosas le llevó a la impotencia sexual, y se sometió a aproximadamente un año de tratamiento psiquiátrico. En 1930, a los treinta y cuatro años, comenzó *Edad de hombre*. En aquella época, era un poeta, intensamente influido por Apollinaire y por su amigo Max Jacob; para entonces había publicado ya varios volúmenes de poesía, el primero de los cuales es *Simulacre* (1925); y en el mismo año en que inició *Edad de hombre*, escribió una notable novela a la manera surrealista, *Aurora*. Pero poco después de iniciar *Edad de hombre* (no quedó terminada hasta 1935), Leiris empezó una nueva carrera: la de antropólogo. Realizó un viaje de

investigación a África (Dakar y Yibuti) en 1931-33, y a su vuelta a París se incorporó al equipo científico del Museo del Hombre, donde continúa en la actualidad, en un importante puesto directivo. Ninguna huella de este sorprendente cambio —de poeta y bohemio a académico y burócrata de museo— se trasluce en las intimísimas revelaciones de *Edad de hombre*. Nada se dice en el libro de sus logros como poeta ni como antropólogo. Se ve que no podía ser de otro modo; de haberlos incluido, se habría estropeado la sensación de fracaso.

En vez de una historia de su vida, Leiris nos ofrece un catálogo de sus limitaciones. *Edad de hombre* no comienza con «Nací en…», sino con una fría descripción del cuerpo del autor. En las primeras páginas nos enteramos de la prematura calvicie de Leiris, de la inflamación crónica de sus párpados, de su escasa capacidad sexual, de su tendencia a sentarse encorvado y a rascarse la región anal al encontrarse a solas; de una amigdalectomía traumática sufrida en su niñez, de una infección igualmente traumática del pene y, más tarde, de su hipocondría, de su cobardía, aun en las situaciones de menor peligro, de su incapacidad para hablar con fluidez ninguna lengua extranjera, de su ridícula incompetencia para los deportes físicos. Su carácter, también, está descrito desde el punto de vista de la limitación: Leiris lo presenta «corroído» por mórbidas y agresivas fantasías relativas a la carne en general y a las mujeres en particular. *Edad de hombre* es un manual de abyección: anécdotas y fantasías y asociaciones verbales y sueños son consignados con el tono de un hombre, parcialmente anestesiado, hurgando con curiosidad sus propias heridas.

Podría considerarse el libro de Leiris como ejemplo especialmente representativo de la venerable preocupación por la sinceridad característica de las letras francesas. Desde los *Ensayos* de Montaigne y las *Confesiones* de Rousseau, hasta las modernas confesiones de Gide, Jouhandeau y Genet, pasando por los diarios de Stendhal, los grandes escritores de Francia se han ocupado, de manera muy singular, de presentar sentimientos íntimos, en particular los conectados con la sexualidad y la ambición. En nombre de la sinceridad, sea en forma autobiográfica o de ficción (como en Constant, en Laclos, en Proust),

los escritores franceses se han explorado fríamente las manías eróticas y han especulado en torno de las técnicas de desentendimiento emocional. Es esta prolongada preocupación por la sinceridad —por encima y más allá de la expresividad emocional— la que da severidad, inclusive cierto clasicismo, a la mayoría de las obras francesas del período romántico. Pero quien considere la obra de Leiris simplemente bajo esta perspectiva comete una injusticia. *Edad de hombre* es más extraña, más violenta, de lo que tal linaje podría dar a entender. Más allá de cualquier confesión constatable en los grandes documentos autobiográficos franceses sobre sentimientos incestuosos, sadismo, homosexualidad, masoquismo y turbia promiscuidad, lo que Leiris admite es obsceno y repulsivo. No es lo que Leiris ha hecho lo que impresiona. La acción no es su fuerte, y sus vicios corresponden a un temperamento terriblemente frío y sensual: rastreros fracasos y deficiencias en mayor proporción que actos sórdidos. Lo que inquieta es que la actitud de Leiris no se ve matizada por el menor asomo de respeto por sí mismo. Esta falta de estima o respeto por la propia persona resulta obscena. Todas las demás obras confesionales de las letras francesas son producto de la autoestima, y tienen el claro propósito de defender y justificar el yo. Leiris se aborrece, y no puede defenderse ni justificarse. *Edad de hombre* es un ejercicio de impudicia: una serie de revelaciones íntimas de un temperamento ávido, morboso, corrompido. No resulta fortuito que, en el curso de su narración, Leiris nos revele lo que de repugnante tiene en sí mismo. La repugnancia es el *tema* de su libro.

Podríamos preguntar con todo derecho: ¿a quién le importa esto? *Edad de hombre* tiene a no dudar un cierto valor como documento clínico: está lleno de datos útiles para el estudioso profesional de la aberración mental. Pero el libro no merecería nuestra atención si no tuviera también un valor literario. Y, a mi entender, lo tiene, aunque, al igual que tantas obras literarias modernas, se abre camino como antiliteratura. (Es más, gran parte del movimiento moderno en las artes se presenta a sí mismo como antiarte.) Paradójicamente, es precisamente su talante respecto de la idea de literatura lo que

convierte *Edad de hombre* —un libro cuidadosamente (aunque no hermosamente) escrito y sutilmente elaborado— en literatura interesante. Del mismo modo, es precisamente por medio del rechazo del proyecto racionalista de autocomprensión implícito en *Edad de hombre* como Leiris realiza su contribución a las letras.

La pregunta a la que Leiris responde en *Edad de hombre* no es una pregunta intelectual. Es lo que llamaríamos una pregunta psicológica, moral, según los franceses. Leiris no trata de comprenderse a sí mismo. Ni tampoco ha escrito *Edad de hombre* para que se le perdone o se le ame. Leiris escribe para aterrorizar, y poder así recibir de sus lectores la dádiva de una fuerte emoción: la emoción necesaria para defenderse a sí mismo contra la indignación y la repugnancia que espera despertar en sus lectores. La literatura se convierte en una forma de psicotécnica. Como él mismo explica en el ensayo que hace las veces de prólogo, «De la literatura considerada como una tauromaquia», no basta ser escritor, hombre de letras. Resulta aburrido, pálido. Carece de peligro. Leiris debe sentir, cuando escribe, el equivalente a la certeza que tiene el torero de arriesgarse a una cogida. Solo entonces merece la pena escribir. Pero ¿cómo puede el escritor alcanzar esta estimulante sensación de peligro mortal? La respuesta de Leiris es: exponiéndose, *no* defendiéndose; no mediante obras de arte, objetivaciones de uno mismo, sino situándose —personalmente— en la línea de fuego. Pero nosotros, los lectores, los espectadores de este acto sangriento, sabemos que cuando esto está bien ejecutado (piénsese en las discusiones sobre las corridas en cuanto acto preeminentemente estético, ceremonial) se convierte, sean cuales fueren los rechazos que se expresen respecto de la literatura, en literatura.

Otro escritor que suscribe un programa semejante al de Leiris en el sentido de crear literatura inadvertidamente, más allá de la autolaceración y el riesgo, es Norman Mailer. De unos años a esta parte, Mailer viene elaborando una concepción del escribir como un deporte sangriento (más frecuentemente bajo la imagen del boxeo que bajo la del toreo), e insistiendo en que el mejor escritor es el hombre más audaz, el que más arriesga. Por esta razón, Mailer se ha tomado,

cada vez con más frecuencia, como tema de sus ensayos y su cuasificción. Pero entre Mailer y Leiris hay grandes diferencias, y estas son reveladoras. En Mailer, el entusiasmo por el peligro aparece casi siempre en una forma vil: como megalomanía y como tediosa competición con otros escritores. En los escritos de Leiris no existe conciencia de un medio literario, de otros escritores, compañeros de toreo que compitan por el peligro más enardecedor. (Por el contrario, Leiris, que ha conocido a prácticamente todo el mundo, tanto a pintores como a escritores, es extremadamente deferente cuando habla de la obra y la persona de sus amigos.) Mailer, en sus escritos, se muestra en último término más interesado por el éxito que por el peligro; el peligro es solo un medio para conseguir el éxito. Mailer consigna en sus recientes ensayos y apariciones públicas su perfeccionamiento personal como instrumento viril de las letras; se ejercita perpetuamente, se dispone a lanzarse desde su propia plataforma hacia una elevada, hermosa órbita; aun sus fracasos pueden llegar a transformarse en éxitos. Leiris consigna los fracasos de su propia virilidad; completamente incompetente en las artes del cuerpo, se ejercita perpetuamente para extinguirse a sí mismo; aun sus éxitos le parecen fracasos. Quizá el contraste esencial entre el carácter optimista, popular, de la mayoría de los escritores norteamericanos y la actitud drásticamente alienada de los mejores escritores europeos se evidencie aquí. Leiris es un escritor mucho más subjetivo, menos ideológico, que Mailer. Mailer nos muestra cómo sus afanes y sus debilidades privados producen la fuerza de su obra pública; y quiere comprometer al lector en ese proceso de transformación. Pero Leiris no ve ninguna continuidad entre su yo público, con todo lo eminente que este pueda ser, y su debilidad privada. Mientras los motivos que llevan a Mailer a desenmascararse pueden ser descritos como ambición espiritual (por no decir mundana) —un deseo de ponerse a prueba en repetidas ordalías —, los motivos de Leiris son más desesperados: desea demostrar, no que es heroico, sino, simplemente, que es. Leiris desprecia su cobardía y su ineptitud física. No obstante, lejos de desear exonerarse de sus feas flaquezas, lo que al parecer desea es convencerse de que ese cuerpo

insatisfactorio —y ese indecoroso carácter— realmente existen. Acuciado por una sensación de irrealidad del mundo y, en último término, de sí mismo, Leiris persigue un sentimiento poderoso, inequívoco. Pero al igual que en un texto romántico corriente, la emoción que Leiris reconoce es la que implica un riesgo de muerte. «Con una amargura que nunca antes sospeché, he comprendido que cuanto necesito para salvarme es un cierto fervor —escribe en *Edad de hombre*—, pero que en este mundo no hay nada por lo que yo pueda dar mi vida». Todas las emociones son mortales para Leiris, o no son nada. Lo real es definido como aquello que implica riesgo de muerte. Sabemos por sus libros que Leiris ha intentado repetidas veces el suicidio; podría decirse que, para él, la vida solo se torna real cuando se sitúa ante la amenaza del suicidio. Lo mismo ocurre con la vocación literaria. En una concepción como la de Leiris, la literatura solo tiene valor en cuanto medio de reforzar la virilidad o en cuanto medio de suicidio.

Ni que decir tiene, no consigue lo uno ni lo otro. La literatura suele engendrar literatura. Pese al valor terapéutico de su revelación de sí mismo en *Edad de hombre*, el modo de operar de Leiris sobre su propia persona no terminó con este libro. La obra literaria que realizó después de la guerra no presenta una solución de los problemas planteados en *Edad de hombre*, sino nuevos tipos de complicación. Bajo el título general *La regla del juego*, Leiris ha escrito ensayos sobre recuerdos sensoriales de su infancia, íntimas fantasías de muerte, fantasías sexuales, significados asociativos de ciertas palabras (incursiones autobiográficas más discursivas y más complejas que *Edad de hombre*). Han aparecido dos de los tres volúmenes proyectados: *Tachaduras*, en 1948, y *Trastos*, en 1961. Los títulos burlones indican la trama. En *Trastos* vuelve a aparecer la antigua queja: «Si nada hay en el amor, o en el gusto, que me predisponga a enfrentar la muerte, solo estoy arañando espacios vacíos y todo se anula a sí mismo, yo incluido». El mismo tema se prolonga en su reciente *Vivantes cendres, Innommées*, un ciclo de poemas que constituyen un «diario» del intento de suicidio de Leiris en 1958, y que están ilustrados con dibujos a pluma por su amigo

Giacometti. Pues, al parecer, el mayor de los problemas con que Leiris se enfrenta es la crónica tenuidad de sus emociones. La vida que vivisecciona en todos sus libros está polarizada entre lo que él llama su «enorme capacidad de aburrimiento, de la que deriva todo lo demás», y una asombrosa carga de fantasías morbosas, recuerdos de heridas de la infancia, miedo al castigo y constante imposibilidad de sentirse cómodo en su propio cuerpo. Al escribir sobre sus debilidades, Leiris corre hacia el castigo al que teme, con la esperanza de que surja en su interior un coraje inaudito. Se tiene la impresión de estar ante un hombre que se flagela únicamente para lograr que sus pulmones acepten recibir aire.

No obstante, el tono de *Edad de hombre* es cualquier cosa menos vehemente. Leiris se refiere en alguna parte del libro a su preferencia por la ropa inglesa, al estilo sobrio y correcto que finge, «en realidad un tanto rígido y hasta fúnebre, que tan bien se corresponde, a mi entender, con mi temperamento». No es esta una mala descripción del estilo de su libro. La extrema frialdad de su temperamento sexual, explica, comporta un profundo disgusto por lo femenino, lo líquido, lo emocional: una fantasía que le acompañó durante toda su vida es la de su propio cuerpo petrificado, cristalizado, mineralizado. Todo lo impersonal y frío fascina a Leiris. Por ejemplo, la prostitución le atrae por su carácter ritual: «Los burdeles son como museos», explica. Parece ser que su elección de la profesión de antropólogo obedece también al mismo gusto: el extremado *formalismo* de las sociedades primitivas lo atrae. Esto resulta evidente en la obra que Leiris escribió sobre sus dos años de viaje de estudios. *El África fantasmal* (1943), así como en varias excelentes monografías antropológicas. El amor de Leiris por el formalismo, reflejado en el frío estilo contenido de *Edad de hombre*, explica una aparente paradoja. Pues, en efecto, resulta sumamente notable que el hombre que se ha dedicado a este implacable desenmascararse haya escrito una brillante monografía sobre el uso de las máscaras en los ritos religiosos africanos («La posesión y sus aspectos teatrales entre los etíopes de Gondar», 1958); que el hombre que ha llevado la noción de sinceridad a sus límites más dolorosos, se haya también dedicado profesionalmente a la cuestión de los lenguaje

secretos («El lenguaje secreto de los dogones de Sangha», 1948).

Esta frialdad de tono —combinada con una gran inteligencia y sutileza acerca de sus motivaciones— hace de *Edad de hombre* un libro atractivo en un sentido bastante familiar. En cambio, ante sus otras cualidades reaccionaremos con impaciencia, pues violan muchos preconceptos. Dejando de lado el brillante ensayo preliminar, *Edad de hombre* evoluciona por meandros, círculos y retrocesos: no hay razón para que termine donde lo hace: las introspecciones de este tipo son interminables. El libro no tiene movimiento ni dirección y no proporciona culminación ni clímax. *Edad de hombre* es otro de estos modernísimos libros que solo son plenamente inteligibles como parte del proyecto de una vida: debemos considerar el libro como un acto que desemboca en otros actos. Este tipo de literatura, considerado puntualmente, antes que retrospectivamente, como parte de la totalidad de la obra, suele ser hermético y opaco, a veces monótono. En la actualidad no es difícil elaborar una defensa del hermetismo y la opacidad en cuanto posibles condiciones de las obras literarias de una densidad extremada. Pero ¿y el aburrimiento? ¿Puede este justificarse? A mi entender, en ocasiones, puede. (¿Está obligado el gran arte a ser constantemente interesante? Creo que no.) Deberíamos reconocer determinados usos del aburrimiento como uno de los rasgos de estilo más creadores de la literatura moderna, al igual que reconocemos que lo convencionalmente feo y desaliñado se ha convertido en recurso esencial de la pintura moderna, y el silencio (desde Webern) es un elemento estructural positivo de la música contemporánea.

LA ESCRITURA EN SÍ MISMA: SOBRE ROLAND BARTHES

La mejor poesía será crítica retórica…

WALLACE STEVENS
(en un diario de 1899)

Casi nunca me pierdo de vista.

PAUL VALÉRY,
El señor Teste

Profesor, hombre de letras, moralista, filósofo de la cultura, *connaisseur* de poderosas ideas, proteico escritor autobiográfico… De todos los destacados intelectuales que han surgido en Francia desde la Segunda Guerra Mundial, es de Roland Barthes de quien estoy más segura que perdurará. Barthes estaba en plena forma, incesantemente productivo, como lo había estado durante más de tres décadas, cuando fue atropellado por una furgoneta mientras cruzaba una calle parisiense a principios de 1980; una muerte considerada por sus amigos y admiradores dolorosamente prematura. Pero junto a la retrospectiva mirada de aflicción está la conciencia que confiere a su inmensa obra escrita en continua mutación, como a todas las obras mayores, su plenitud retroactiva. La evolución de la obra de Barthes parece ahora lógica; más que eso, exhaustiva. Incluso empieza y acaba con un mismo tema, ese ejemplar instrumento en la carrera de la conciencia, el diario de escritor. En ese sentido, el primer ensayo que Barthes publicó celebraba la conciencia modélica que encontró en el *Diario* de André

Gide, y el que acabó por ser su último ensayo publicado antes de su muerte presenta las reflexiones de Barthes sobre su escritura diarista. La simetría, por azarosa que sea, resulta absolutamente apropiada, porque la escritura de Barthes, con su prodigiosa variedad de asuntos, tiene al fin un gran tema: la escritura en sí misma.

Sus primeras cuestiones fueron las propias del entusiasta de las letras que trabaja por su cuenta, en las oportunidades que le ofrece el periodismo cultural, el debate literario, la reseña teatral y de libros. A estas se sumaban asuntos que originaban seminarios y eran reciclados en ellos y en el estrado de las aulas, pues la carrera literaria de Barthes se desarrolló en paralelo a una (muy exitosa) carrera académica, y en parte *como* carrera académica. Pero la voz fue siempre singular y autorreferencial: sus logros son de un carácter distinto, mayor, que aquellos que pueden obtenerse mediante la práctica, con excitante virtuosismo, de las más vivas y trilladas disciplinas académicas. Pese a todas sus contribuciones a lo que aspiraba a ser la ciencia de los signos y las estructuras, el empeño de Barthes fue esencialmente literario: el escritor organizando, bajo una serie de auspicios doctrinales, la teoría de su propia mente. Y cuando la actual acotación de sus logros a las etiquetas de la semiología y el estructuralismo desaparezca, como sin duda sucederá, Barthes se presentará, me parece, como un *promeneur solitaire* más bien tradicional, y como un escritor mayor de lo que ahora proclaman incluso sus más fervientes admiradores.

Siempre escribía entregándolo todo, siempre concentrado, entusiasta, infatigable. Esta deslumbrante inventiva no parece solo una función del extraordinario poder de Barthes en tanto que inteligencia, que escritor. Parece tener casi el rango de una postura, como si el discurso crítico *tuviera* que ser así. «La literatura es como fosforosa», dice en su primer libro, *El grado cero de la escritura*, que apareció en 1953, «reluce con su máximo brillo cuando trata de morir». Para Barthes, la literatura es ya una cuestión póstuma. Su obra establece un nivel de vehemente brillantez que es en realidad un ideal de un momento cultural que cree

estar en posesión, en muchos sentidos, de la última palabra.

Aparte de su brillantez, la obra de Barthes contiene algunos de los rasgos específicos asociados con el estilo de un momento cultural reciente; un momento que presume la existencia de un inagotable discurso anterior a sí mismo, que presupone sofisticación intelectual; se trata de una obra que, enérgicamente reacia a ser aburrida o evidente, favorece la aseveración compacta, la escritura que cubre rápidamente un gran trecho. Barthes era un inspirado e ingenioso autor de ensayos y antiensayos; se resistía a los géneros largos. Normalmente, sus frases son complejas, repletas de comas y propensas a los dos puntos, llenas de las implicaciones de ideas densamente expresadas, desplegadas como si fueran los materiales de una prosa ágil. Es un estilo expositivo, francés de modo reconocible, cuya tradición se encuentra en los tensos e idiosincrásicos ensayos publicados entre las dos guerras mundiales en la *Nouvelle Revue Française*; una versión perfecta del estilo propio de la *NRF* que puede ofrecer más ideas por página y retener al mismo tiempo el brío de ese estilo, la agudeza de timbre. Su vocabulario es amplio, muy exigente, audazmente mandarín. Incluso los textos menos rápidos, más cargados de jerga —la mayor parte de ellos de los años sesenta— están llenos de sabor, y logra hacer un uso exuberante de los neologismos. Rezumando energía directa, sin rodeos, su prosa busca de modo constante la formulación que recapitula; es irreprimiblemente aforística. (En realidad, se podría recorrer la obra de Barthes extrayendo soberbios fragmentos —epigramas, máximas— para hacer un pequeño libro, como se ha hecho con Wilde y Proust.) La potencia de Barthes como aforista sugiere una sensibilidad dotada, antes de cualquier intervención de la teoría, para la percepción de la estructura. Método de aseveración condensada por medio de términos simétricos contrapuestos, el aforismo despliega las simetrías y el carácter complementario de situaciones o ideas, su diseño, su forma. Al igual que la predilección por los dibujos antes que por las pinturas, el talento para el aforismo es uno de los rasgos de lo que podría llamarse el «temperamento formalista».

El temperamento formalista es solo una variante de una sensibilidad

compartida por muchos que especulan en una era de conciencia hipersaturada. Lo que caracteriza dicha sensibilidad es, por lo general, su confianza en el criterio del gusto y su orgulloso rechazo a proponer algo que no lleve el sello de la subjetividad. Confiadamente firme, insiste sin embargo en que sus aseveraciones no son más que provisionales. (Hacer lo contrario sería de mal gusto.) En realidad, los adeptos a esta sensibilidad suelen tomarse la molestia de afirmar una y otra vez su carácter de aficionados. «En materia de lingüística, nunca he sido nada más que un aficionado», le dijo Barthes a un entrevistador en 1975. En sus últimos textos, Barthes reniega repetidamente de, por así decirlo, los vulgares papeles de constructor de un sistema, autoridad, mentor o experto, con el fin de reservarse los privilegios y las libertades del goce: el ejercicio del gusto significa para Barthes, normalmente, alabar. Lo que hace del papel una buena elección es su compromiso no escrito a encontrar algo nuevo y desconocido que alabar (lo que requiere tener la disonancia adecuada con el gusto establecido), o alabar una obra conocida de un modo diferente.

Un temprano ejemplo es su segundo libro —aparecido en 1954—, que versa sobre Michelet. Por medio de un inventario de las metáforas y los temas recurrentes en las narraciones épicas del gran historiador del siglo XIX, Barthes saca a la luz una narración más íntima: la historia de Michelet de su propio cuerpo y la «resurrección lírica de cuerpos pasados». Barthes siempre está buscando otro significado, un discurso más excéntrico y con frecuencia utópico. Lo que le complacía era demostrar que obras insípidas y reaccionarias eran estrafalarias e implícitamente subversivas; dejar al descubierto, en los más extravagantes proyectos de la imaginación, un extremo opuesto: en su ensayo sobre Sade, un ideal sexual que era en realidad un ejercicio de delirante racionalidad; en su ensayo sobre Fourier, un ideal racionalista que era en realidad un ejercicio de delirio sensual. Barthes tomaba figuras centrales del canon literario cuando tenía algo polémico que aportar: en 1960 escribió un corto libro sobre Racine que escandalizó a los críticos académicos (la controversia consiguiente terminó con el completo triunfo de Barthes ante sus detractores); también escribió

sobre Proust y Flaubert. Pero con más frecuencia, armado con su noción esencialmente antagonista de «texto», aplicaba su ingenio a un material literario marginal: una «obra» poco importante —como por ejemplo *Sarrasine* de Balzac o la *Vida de Rancé* de Chateaubriand— podía ser un «texto» maravilloso. Teniendo en cuenta que «texto» significa para Barthes precisamente la suspensión de los juicios convencionales (la diferencia entre gran literatura y literatura menor) y subvertir las clasificaciones establecidas (la separación de géneros, las distinciones entre las artes).

Aunque todas las obras, cualesquiera que sean su forma y su calidad, merecen la ciudadanía en la gran democracia de los «textos», el crítico tenderá a evitar las que todo el mundo ha manejado, aquellas cuyo significado todo el mundo conoce. El giro formalista en la crítica moderna —desde su fase prístina, de la idea de desfamiliarización de Sklovski en adelante— dicta justamente eso. Encomienda al crítico la tarea de sustituir significados gastados por otros nuevos. Es el mandato de buscar nuevos significados. *Étonne-moi*.

El mismo mandato es ejercido por las nociones de «texto» y «textualidad» de Barthes. Ambas traducen en el ámbito de la crítica el ideal modernista de una literatura de carácter abierto, polisémico, y por lo tanto hacen del crítico, al igual que los creadores de esa literatura, el inventor del significado. (El propósito de la literatura, afirma Barthes, es darle «significado» al mundo, pero no «un significado».) Decidir que la función de la crítica consiste en alterar y reubicar el significado —añadiendo, sustrayendo, multiplicándolo— es, en términos efectivos, situar los esfuerzos del crítico en una empresa de la elusión, y por lo tanto volver a consignar el ejercicio crítico (si alguna vez lo había abandonado) en el dominio del gusto. Porque es, en última instancia, el ejercicio del gusto el que identifica significados demasiado conocidos; un juicio del gusto el que dictamina en contra de dichos significados por demasiado conocidos; una ideología del gusto la que hace de lo conocido algo vulgar y fácil. El formalismo de Barthes en su mayor contundencia, su resolución de que el crítico no está llamado a reconstruir el «mensaje» de una obra sino solo su «sistema»

—su forma, su estructura—, es quizá mejor comprendido, en este sentido, como la liberadora elusión de lo obvio, como un inmenso gesto de buen gusto.

Para el crítico modernista —es decir, formalista—, la obra con las evaluaciones que ha recibido ya existe. Ahora bien, ¿qué *más* puede decirse? El canon de grandes libros ha sido fijado. ¿Qué podemos añadirle o restituirle? El «mensaje» ya ha sido comprendido o es obsoleto. Ignorémoslo.

De todos los recursos que Barthes poseía para mostrar su parecer —tenía un poder para generalizar excepcionalmente fluido e ingenioso—, el más elemental era su habilidad aforística para invocar una dualidad vivaz: todo podía ser dividido o bien entre sí mismo y su opuesto, o bien entre dos versiones de sí mismo; y un término después enfrentado contra el otro para revelar una relación inesperada. La finalidad del viaje volteriano, afirma, es «manifestar una inmovilidad»; Baudelaire «tenía que protegerse teatralmente del teatro»; la Torre Eiffel «convierte la ciudad en una especie de Naturaleza». La escritura de Barthes está sembrada de fórmulas ostensiblemente paradójicas y epigramáticas como estas, cuya finalidad es sintetizar. La naturaleza del pensamiento aforístico consiste en estar siempre en un estado de conclusión: el intento de tener la última palabra es inherente a toda construcción de frases poderosas.

Menos elegantes, de hecho abundando en la obstinación de lo explícito, y mucho más poderosas en tanto que instrumentos para mostrar su parecer, son las clasificaciones que Barthes realiza para construir un argumento, dividiendo en dos, tres, incluso cuatro partes el asunto en cuestión. Los argumentos se desatan anunciando que hay dos clases principales y dos subclases de unidades narrativas, dos formas en las que el mito se presta a la historia, dos clases de eros en Racine, dos músicas, dos formas de leer a La Rochefoucauld, dos tipos de escritores, dos formas de su propio interés en la fotografía. Que un escritor hace tres clases de correcciones, que hay tres Mediterráneos y

tres puntos dramáticos en Racine, tres niveles a partir de los que leer las ilustraciones de la *Enciclopedia,* tres áreas de espectáculo y tres clases de gestos en el teatro de marionetas japonés, tres actitudes ante el discurso y la escritura, equivalentes a tres vocaciones: escritor, intelectual y maestro. Que hay cuatro clases de lectores, cuatro razones para escribir un diario…

Y así sucesivamente. Se trata del estilo codificador y frontal del discurso intelectual francés, una rama de las tácticas retóricas que los franceses llaman, sin demasiada precisión, cartesianismo. A pesar de que algunas de las clasificaciones que Barthes utiliza son pautas, como la canónica tríada semiológica del significado, el significante y el signo, muchas son invenciones empleadas por Barthes con el fin de *forjar* un argumento, como su aseveración en un libro tardío, *El placer del texto*, de que el artista moderno pretende destruir el arte, y que su «esfuerzo adopta tres formas». La pretensión de esta categorización no es solo mapear el territorio intelectual: las taxonomías de Barthes no son nunca estáticas. Con frecuencia el objetivo es precisamente que una categoría subvierta a otra, como hacen las dos formas, que él llama *punctum* y *studium,* de su interés por las fotografías. Barthes aporta clasificaciones para mantener abiertos los temas, para reservar un lugar a lo no codificado, lo encantado, lo intratable, lo histriónico. Era aficionado a las clasificaciones raras, a los excesos clasificatorios (los de Fourier, por ejemplo), y sus audaces metáforas físicas para la vida mental no enfatizan la topografía sino la transformación. Tendente a la hipérbole, como todos los aforistas, Barthes enrola ideas en un drama, con frecuencia un melodrama sensual o vagamente gótico. Habla del temblor, del estremecimiento o del zarandeo del significado, de los significados que vibran, se congregan, se sueltan, se dispersan, se aceleran, brillan, doblan, mutan, demoran, deslizan, separan, que ejercen presión, agrietan, rompen, fisuran, son pulverizados. Barthes propone algo semejante a una poética del pensamiento, que identifica el significado de los objetos de estudio con la misma movilidad del significado, con la cinética de la propia conciencia, y libera al crítico en tanto que artista. Los usos que el pensamiento binario y triádico tenían

para la imaginación de Barthes eran siempre provisionales, dispuestos a corrección, desestabilización, condensación.

Como escritor, prefería las formas breves, y tenía planeado dar un seminario sobre ellas; sentía una atracción particular por las muy breves, como el haiku y la cita; y, como a todos los verdaderos escritores, le cautivaba «el detalle» (palabras suyas), el modelo de la experiencia de la forma breve. Incluso como ensayista, Barthes casi siempre redactaba brevemente, y los libros que escribió tienden a ser una suma de formas breves más que libros «de verdad», itinerarios de temas más que argumentos unificados. Su *Michelet,* por ejemplo, adapta su inventario de temas del historiador a un gran número de fragmentos breves de los prolíficos escritos de Michelet. El ejemplo más riguroso del argumento como itinerario por medio de la cita es *S/Z,* publicado en 1970, su modélica exégesis de *Sarrasine* de Balzac. De convocar los textos de otros pasó inevitablemente a convocar sus propias ideas. Y, en la misma serie sobre grandes escritores («Écrivains de Toujours») en la que participó con el volumen sobre Michelet, acabó por aparecer uno sobre sí mismo en 1975; la deslumbrante rareza de la colección, *Roland Barthes* por Roland Barthes. La preparación a toda velocidad de los últimos libros de Barthes escenifica su fecundidad (insaciabilidad y fluidez) y su deseo de subvertir todas las tendencias de creación de un sistema.

La animosidad contra los sistematizadores ha sido un rasgo recurrente del buen gusto intelectual durante más de un siglo. Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein son algunas de las muchas voces que proclamaron, desde una carga de singularidad superior, si bien casi insoportable, la absurdidad de los sistemas. En su poderosa forma moderna, el desdén por los sistemas es un aspecto de la protesta contra la Ley, contra el Poder mismo. Un rechazo más antiguo y más templado se encuentra en la tradición escéptica francesa de Montaigne a Gide: los escritores que son sibaritas de su propia conciencia, sin duda, menospreciarán «la esclerosis de los sistemas», una frase que Barthes utilizó en su primer ensayo sobre Gide. Y junto a estos rechazos se ha desarrollado un distintivo estilo moderno, cuyos prototipos se remontan

al menos hasta Sterne y los románticos alemanes: la invención de formas antilineales de narración; en la ficción, la destrucción de la «historia»; en la no ficción, el abandono del argumento lineal. La supuesta imposibilidad (o irrelevancia) de la elaboración de un argumento continuo y sistemático ha llevado a remodelar las formas largas consabidas (el tratado, el libro largo) y a reformular los géneros de ficción, autobiografía y ensayo. Barthes es un autor de esta estilística particularmente inventivo.

La sensibilidad romántica y posromántica percibe en todos los libros una actuación en primera persona: escribir es un acto dramático, sujeto a la elaboración dramática. Una estrategia es utilizar múltiples seudónimos, como hacía Kierkegaard, ocultando y multiplicando la figura del autor. En caso de ser autobiográfica, la obra invariablemente incluye confesiones de renuencia a hablar en primera persona. Una de las convenciones de *Roland Barthes* es que el autor autobiográfico en ocasiones se refiere a sí mismo como «yo», y en ocasiones como «él». Todo esto, anuncia Barthes en la primera página de este libro sobre sí mismo, «debe ser considerado como dicho por el personaje de una novela». Bajo la metacategoría de representación, no solo la línea entre autobiografía y ficción queda diluida, sino que también lo hace la que existe entre el ensayo y la ficción. «Que el ensayo confiese ser casi una novela», afirma en *Roland Barthes*. La escritura registra formas nuevas de tensión dramática, de tipo autorreferencial: escribir se convierte en el registro de compulsiones y de resistencias a escribir. (En una prolongación de este punto de vista, la escritura en sí misma se convierte en el tema del escritor.)

Con el fin de lograr una divagación y una intensidad ideales, se han adoptado por lo general dos estrategias. Una es abolir algunas o todas las demarcaciones o separaciones convencionales del discurso, como los capítulos, los párrafos, incluso la puntuación; cualquier cosa que se considere que obstaculiza formalmente la producción continua de la voz (del escritor), el método de la continuidad preferido por escritores de ficciones filosóficas como Hermann Broch, Joyce, Stein, Beckett. La otra estrategia es la opuesta: multiplicar las formas en que el discurso

es segmentado, inventar nuevas maneras de dividirlo. Joyce y Stein utilizaron también este método. Viktor Sklovski en sus mejores libros, de los años veinte, escribe en párrafos de una frase. Las múltiples aperturas y cierres producidos por el método de arranque y parada permiten al discurso tornarse tan diferenciado y polifónico como sea posible. Su forma más habitual en el discurso expositivo es la de unidades cortas de uno o dos párrafos separadas mediante espacios. «Notas sobre…» es el título literario habitual, una forma que Barthes utiliza en su ensayo sobre Gide, y al que regresa con frecuencia en sus últimos trabajos. Buena parte de sus escritos se desarrolla por medio de técnicas de interrupción, en ocasiones en la forma de un fragmento alternado con un comentario disyuntivo, como en *Michelet* y *S/Z*. Escribir en fragmentos, secuencias o «notas» conlleva formas nuevas, seriales (en lugar de lineales), de disposición. Estas frases pueden ser dispuestas de algún modo arbitrario. Por ejemplo, pueden estar numeradas, un método practicado con gran refinamiento por Wittgenstein. O quizá pueden llevar encabezamientos, en ocasiones irónicos o extremadamente enfáticos, la estrategia de Barthes en *Roland Barthes*. Los encabezamientos permiten una posibilidad adicional: que los elementos estén dispuestos alfabéticamente, para enfatizar todavía más el carácter arbitrario de su secuencia. Es el método de *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977).

La última escritura de Barthes es la más osada formalmente; todas las obras mayores fueron organizadas en forma serial y no lineal. La escritura ensayística continua quedó reservada a las buenas acciones literarias (prólogos, por ejemplo, de los que Barthes escribió numerosos) o a los caprichos periodísticos. En todo caso, estas rotundas formas de su escritura postrera no hacen más que presentar un deseo implícito en toda su obra, el deseo de Barthes de tener una relación superior con respecto a la aseveración: la relación que tiene el arte, de placer. Tal concepción de la escritura excluye el miedo a la contradicción. (En palabras de Wilde: «Una verdad en el arte es aquella cuya contradicción también es verdadera».) Barthes comparaba repetidamente la enseñanza con la actuación, la lectura con el eros, la

escritura con la seducción. Su voz se fue tornando más y más personal, con más textura, como decía él; su arte intelectual fue volviéndose más abiertamente una representación, como la de los otros grandes antisistematizadores. Pero si Nietzsche se dirige al lector en muchos tonos, casi siempre agresivos —exultando, reprendiendo, persuadiendo, empujando, hostigando, invitando a la complicidad—, Barthes invariablemente actúa en un registro afable. No hay afirmaciones rudas ni proféticas, ni súplicas al lector, ni esfuerzos para *no* ser comprendido. Se trata de la seducción como juego, nunca como violación. Toda la obra de Barthes es una exploración de lo histriónico o lo lúdico; de muchas e ingeniosas maneras, una excusa para el paladeo, para una relación festiva (más que dogmática o crédula) con las ideas. Para Barthes, como para Nietzsche, el fin no es alcanzar algo en particular. El fin es hacernos audaces, ágiles, sutiles, inteligentes, escépticos. Y dar placer.

La escritura es el tema perenne de Barthes; en realidad, nadie desde Flaubert (en sus cartas) ha pensado con tanta brillantez y pasión como Barthes lo ha hecho acerca de lo que es la escritura. Buena parte de su obra está dedicada a retratos de la vocación del escritor: desde los primeros y demoledores estudios incluidos en *Mitologías* (1957) del escritor tal como es visto por los demás, es decir, el escritor como fraude, como «El escritor de vacaciones», a ensayos más ambiciosos sobre escritores escribiendo, es decir, el escritor como héroe y mártir, como «Flaubert y la frase», sobre la «agonía del estilo» del escritor. Los maravillosos ensayos de Barthes sobre escritores deben ser considerados como diferentes versiones de su gran apología de la vocación de escritor. Pese a su admiración por los extenuantes niveles de integridad fijados por Flaubert, se atreve a concebir la escritura como una forma de felicidad: el tema de su ensayo sobre Voltaire («El último escritor feliz») y de su retrato de Fourier, en absoluto irritado por el principio de maldad. En sus últimos trabajos habla directamente de su propia práctica, sus escrúpulos, su dicha.

Barthes interpreta la escritura como una forma idealmente compleja de la conciencia, una forma de ser al mismo tiempo pasivo y activo, social y asocial, de estar presente y ausente en la propia vida. Su idea de la vocación del escritor excluye el secuestro que Flaubert había considerado inevitable, y parece negar todo conflicto entre el necesario ensimismamiento del escritor y los placeres mundanos. Se trata, por así decirlo, de Flaubert corregido de arriba abajo por Gide, un rigor mejor cultivado, informal, una relación con las ideas ávida, maliciosa, que excluye el fanatismo. En realidad, el autorretrato ideal —el retrato del yo como escritor— que Barthes esbozó a lo largo de su obra está virtualmente completo en su primer ensayo, sobre la «obra de egoísmo» de Gide, su *Diario*. Gide dio a Barthes el modelo patricio para el escritor que es ágil y múltiple, nunca estridente ni vulgarmente indignado; generoso pero también apropiadamente egotista; incapaz de ser profundamente influenciado. Advierte qué poco se vio alterado Gide por sus vastas lecturas («tantas veces se reconocía a sí mismo»), cómo sus «descubrimientos» no eran nunca «renuncias». Y alaba la abundancia de escrúpulos de Gide, señalando que la «situación [de Gide] en la intersección de grandes corrientes contradictorias no tiene nada de fácil…». Barthes suscribe también la idea de Gide de la escritura elusiva, deseosa de ser menor. Su relación con la política también recuerda a la de Gide: su disposición en tiempos de movilización ideológica a ocupar la tribuna adecuada, a ser político, aunque, finalmente, no; y en consecuencia, quizá, a decir la verdad que casi nadie más dice. (Véase el corto ensayo que Barthes escribió después de un viaje a China en 1974.) Barthes tenía muchas afinidades con Gide, y mucho de lo que dice de Gide puede aplicarse inalterado a él. Qué extraordinario encontrarlo todo dispuesto —incluido el programa de «perpetua corrección»— mucho antes de embarcarse en su carrera. (Barthes tenía veintisiete años, era paciente de un sanatorio para estudiantes tuberculosos, cuando escribió este ensayo, en 1942, para la revista del sanatorio; no entró en la arena literaria parisina hasta cinco años más tarde.)

Cuando Barthes, que se inició bajo los auspicios de la doctrina de

Gide de disponibilidad psíquica y moral, empezó a escribir regularmente, el trabajo importante de Gide hacía mucho tiempo que se había completado y su influencia ya era insignificante (murió en 1951); y Barthes se puso la coraza del debate de posguerra acerca de la responsabilidad de la literatura, cuyos términos fueron fijados por Sartre: la exigencia de que el escritor mantenga una relación militante con la virtud, que Sartre describió con la noción tautológica de «compromiso». Gide y Sartre fueron, por supuesto, los dos escritores-moralistas más influyentes de este siglo en Francia, y la obra de estos dos hijos de la cultura francesa protestante sugiere elecciones morales y estéticas opuestas. Pero es justo esta clase de polarización lo que Barthes, otro protestante sublevado contra el moralismo protestante, trata de evitar. Ágilmente gideano como es, Barthes está deseoso de reconocer también el modelo de Sartre. Si una disputa con la idea de la literatura de Sartre subyace en el corazón de su primer libro, *El grado cero de la escritura* (Sartre nunca es mencionado por su nombre), un acuerdo con la idea sartreana de la imaginación, y sus energías obsesivas, subyace en el último libro de Barthes, *La cámara lúcida* (escrito «en homenaje» al primer Sartre, el autor de *Lo imaginario*). Incluso en el primer libro, Barthes concede mucho a la idea de Sartre de la literatura y el lenguaje; por ejemplo, colocando a la poesía con las otras «artes» e identificando la literatura con la prosa, con la polémica. La idea de la literatura de Barthes en posteriores escritos sería más compleja. Aunque nunca escribió sobre poesía, sus exigencias para la literatura se aproximaban a las de un poeta: lenguaje que ha experimentado una agitación, ha sido desplazado, liberado de contextos ingratos; que, por así decirlo, vive a solas. A pesar de que Barthes está de acuerdo con Sartre en que la vocación de escritor tiene un imperativo ético, insiste en su complejidad y ambigüedad. Sartre apela a la moralidad de los fines. Barthes invoca «la moralidad de la forma», lo que hace de la literatura un problema y no una solución, lo que conforma la literatura.

Concebir la literatura como una «comunicación» y una toma de posición exitosas, sin embargo, es un parecer que inevitablemente

acabará siendo conformista. La idea instrumental expuesta por Sartre en *¿Qué es la literatura?* (1948) hace de la literatura algo perpetuamente obsoleto, una lucha fútil —y fuera de lugar— entre buenos soldados éticos y puristas literarios, es decir, modernistas. (Compárese la latente hostilidad de esta idea de la literatura con la sutileza y agudeza de lo que Sartre tenía que decir acerca de las imágenes visuales.) Dividido entre su amor por la literatura (el amor narrado en su único libro perfecto, *Las palabras*) y un desdén evangélico por la literatura, uno de los grandes *littérateurs* del siglo se pasó los últimos años de su vida insultando la literatura y a sí mismo con esa idea indigente, «la neurosis de la literatura». Esta defensa del proyecto de compromiso del escritor ya no es convincente. Acusado de reducir la literatura (a la política), Sartre protestó que sería más correcto acusarle de sobrestimarla. «Si la literatura no lo es *todo,* no merece una sola hora de la atención de nadie —declaró en una entrevista en 1960—. A eso es a lo que me refiero con "compromiso"». Pero la inflación de Sartre de la literatura a «todo» es otra forma de devaluarla.

También Barthes podría ser acusado de sobrestimar la literatura —de tratar la literatura como «todo»—, pero al menos él tuvo buenos argumentos para hacerlo. Pues Barthes comprendía (a diferencia de Sartre) que la literatura es toda ella, por encima de todo, lenguaje. Es el lenguaje el que lo es todo. Lo cual equivale a decir que toda la realidad es presentada en forma de lenguaje: la sabiduría del poeta y también la del estructuralista. Y Barthes da por hecho (a diferencia de Sartre, con su noción de escritura como comunicación) lo que él llama la «radical exploración de la literatura» emprendida por Mallarmé, Joyce, Proust y sus sucesores. Que ninguna empresa es valiosa a menos que pueda ser concebida como una muestra de radicalismo, con el radicalismo por lo tanto desvinculado de todo contenido distintivo, es quizá la esencia de lo que llamamos modernismo. La obra de Barthes pertenece a la sensibilidad del modernismo en la medida en que asume la necesidad de la postura del adversario: la literatura concebida mediante los cánones modernistas pero no necesariamente una literatura modernista. Más bien, todas las variedades de contraposición están disponibles.

Quizá la más sorprendente diferencia entre Sartre y Barthes es la más profunda, la de temperamento. Sartre tiene una visión del mundo intelectualmente brutal, de *bon enfant,* una visión que anhela la simplicidad, la resolución, la transparencia. La visión de Barthes es irrevocablemente compleja, consciente de sí misma, refinada, irresoluta. Sartre se mostraba ansioso, demasiado ansioso, por buscar la confrontación, y la tragedia de su gran carrera, del uso que hizo de su prodigiosa inteligencia, fue su anhelo de simplificarse a sí mismo. Barthes prefirió evitar la confrontación, evadir la polarización. Este define al escritor como «el observador que permanece en el cruce de caminos de todos los demás discursos», lo opuesto a un activista o un proveedor de doctrina.

La utopía de la literatura de Barthes tiene un carácter ético casi opuesto al de Sartre. Emerge en las conexiones que realiza entre el deseo y la lectura, el deseo y la escritura, su insistencia en que su propia escritura es, más que nada, producto del apetito. Las palabras «placer», «dicha», «felicidad» se repiten en su obra con un peso, reminiscente de Gide, que es a la vez voluptuoso y subversivo. Del mismo modo que un moralista —puritano o antipuritano— puede distinguir solemnemente entre el sexo para la procreación y el sexo por placer, Barthes divide a los escritores entre los que escriben *algo* (lo que Sartre quería decir por escritor) y el escritor real, que no escribe algo, sino que, más bien, *escribe*. Esta acepción intransitiva del verbo «escribir» es defendida por Barthes no solo como la fuente de la felicidad del escritor, sino como el modelo de libertad. Para Barthes, no es el compromiso que la escritura adopta con respecto a algo exterior a sí misma (un objetivo social o moral) lo que hace de la literatura un instrumento de oposición y subversión, sino una determinada práctica de la propia escritura: excesiva, juguetona, intrincada, sensual, el lenguaje que no puede nunca ser el del poder.

El elogio que Barthes hace de la escritura como una actividad gratuita y libre es, en cierto sentido, un punto de vista político. Concibe la literatura como una perpetua renovación del derecho a la aseveración individual, y todos los derechos son, en última instancia,

derechos políticos. Con todo, Barthes mantiene una relación elusiva con la política, y es uno de los grandes rechazadores modernos de la historia. Barthes empezó a publicar y a ser importante tras las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, que, asombrosamente, nunca menciona; en realidad, en todos sus escritos, por lo que yo recuerdo, nunca menciona la palabra «guerra». La amistosa forma de Barthes de comprender los temas de estudio los domestica en el mejor sentido. Carece totalmente de la trágica conciencia de Walter Benjamin de que toda obra de la civilización es también obra de la barbarie. La carga ética de Benjamin era una especie de martirio; no podía evitar relacionarla con la política. Barthes contempla la política como una especie de constricción del ser humano (e intelectual) a la que se debe burlar mediante la inteligencia; en *Roland Barthes* declara que le gustan las posiciones políticas «mantenidas con suavidad». De ahí, quizá, que nunca se viera atrapado por el proyecto que es central para Benjamin y para todos los verdaderos modernistas: tratar de comprender la naturaleza de «lo moderno». Barthes, que no estaba atormentado por las catástrofes de la modernidad ni tentado por sus ilusiones revolucionarias, tenía una sensibilidad postrágica. Se refiere a la presente era literaria como «un momento de amable apocalipsis». Feliz es el escritor que puede pronunciar una frase como esa.

Buena parte de la obra de Barthes está dedicada al repertorio del placer; «la gran aventura del placer», como él lo llama en un ensayo sobre la *Fisiología del gusto* de Brillat-Savarin. Percibiendo un modelo de felicidad en cada cosa que examina, asimila la práctica intelectual en sí misma a lo erótico, «la pluralidad de deseos». El significado nunca es monógamo. Su alegre sabiduría o gaya ciencia ofrece el ideal de una conciencia libre aunque capaz, satisfecha, de una condición en la que uno no tiene que elegir entre bien y mal, verdadero y falso, en la que no es necesario justificar. Los textos y empeños que atraparon a Barthes tienden a ser aquellos en los que podía leer un desafío a dichas antítesis. Por ejemplo, así es como Barthes interpreta la moda: un

dominio, como el eros, en el que los contrarios no existen («La moda busca equivalencias, validaciones, no verdades»), en el que uno puede hallar gratificación, donde el significado —y el placer— es intenso.

Para interpretar así, Barthes requiere una categoría maestra a través de la cual todo puede ser refractado, que posibilita el máximo número de movimientos intelectuales. Esa categoría extremadamente inclusiva es el lenguaje, el lenguaje en su sentido más amplio, el significado en sí mismo. De ese modo, el tema de *El sistema de la moda* (1967) no es la moda sino el lenguaje de la moda. Barthes asume, por supuesto, que el lenguaje de la moda es la moda; que, como dijo en una entrevista, «la moda existe solo a través del discurso sobre ella». Asunciones de esa clase (el mito es un lenguaje, la moda es un lenguaje) se han convertido en destacadas convenciones, con frecuencia reductoras, del empeño intelectual contemporáneo. En la obra de Barthes la asunción es menos reductora que multiplicadora; un motivo de sobra para considerar al crítico como artista. Estipular que no hay comprensión fuera del lenguaje es afirmar que hay significado *en todas partes*.

Ampliando así el alcance del significado, Barthes lleva la noción hasta sus límites para llegar a paradojas tan triunfales como el sujeto vacío que lo contiene todo, el signo vacío al que se le puede atribuir todo significado. Con esta eufórica percepción de cómo prolifera el significado, Barthes interpreta el «grado cero del monumento», la Torre Eiffel, como «este signo puro, virtualmente vacío» que (las cursivas son suyas) «lo *significa todo*». (El objetivo característico de los argumentos-paradoja de Barthes es reivindicar temas libres de toda utilidad: es la inutilidad de la Torre Eiffel lo que la hace infinitamente útil como signo, del mismo modo que la inutilidad de la verdadera literatura es lo que la hace útil moralmente.) Barthes encontró un mundo de tales ausencias de significado liberadoras, al mismo tiempo modernista y simplemente no occidental, en Japón: Japón, señaló, estaba lleno de signos vacíos. En lugar de antítesis moralistas —verdadero contra falso, bueno contra malo—, Barthes ofrece extremos complementarios. «Su forma está vacía pero presente, su significado ausente pero pleno», escribe acerca del mito en un ensayo de los años cincuenta. El

tratamiento de numerosos temas tiene este clímax idéntico: que la ausencia es en realidad presencia, el vacío plenitud, la impersonalidad el más elevado logro de lo personal.

Como ese eufórico registro de comprensión religiosa que halla tesoros de significado en lo más banal e intrascendente, que designa como el más rico portador de significado un vacío de significado, las brillantes descripciones de la obra de Barthes denotan una experiencia extática de la comprensión; y el éxtasis —sea religioso, estético o sexual — ha sido siempre descrito mediante la metáfora de estar vacío y estar lleno, el estado cero y el estado de máxima plenitud: su alternancia, su equivalencia. La propia transposición de temas en el interior de un discurso sobre ellos es la misma clase de movimiento: vaciar temas para volver a llenarlos de nuevo. Es un método de comprensión que, presumiendo el éxtasis, alimenta el distanciamiento. Y su idea del lenguaje también sostiene sendos aspectos de la sensibilidad de Barthes: mientras refrenda una profusión de significados, la teoría de Saussure —que el lenguaje *es* forma (y no sustancia)— es maravillosamente congruente con el gusto por el discurso elegante, es decir reticente. Creando significado por medio del equivalente intelectual al espacio negativo, el método de Barthes nunca habla sobre los temas en sí mismos: la moda es el lenguaje de la moda, un país es «el imperio de los signos», el elogio definitivo. Que la realidad exista *en forma* de signos se ajusta a la máxima idea de lo apropiado: todo significado es diferido, indirecto, elegante.

Los ideales de impersonalidad, de reticencia, de elegancia de Barthes quedan expuestos con la mayor belleza en su apreciación de la cultura japonesa del libro llamado *El imperio de los signos* (1970) y en su ensayo sobre las marionetas del bunraku. Ese ensayo, «Lección de escritura», recuerda «Sobre el teatro de marionetas» de Kleist, que celebra de un modo similar la tranquilidad, ligereza y elegancia de seres sin pensamiento, o significado; sin «los desórdenes de la conciencia». Como las marionetas del ensayo de Kleist, las marionetas del bunraku son vistas como la encarnación de una «impasibilidad, claridad, agilidad, sutileza» ideales. Al mismo tiempo impasibles y fantásticas, inanes y

profundas, sin conciencia y supremamente sensuales, esas cualidades que Barthes detectó en varias facetas de la civilización japonesa proyectan un ideal de gusto y porte, el ideal de un esteta en su significado más amplio, que ha estado en circulación general desde los dandis de finales del siglo XVIII. Barthes no fue el primer observador occidental para el que Japón ha sido la utopía de un esteta, el lugar en el que uno encuentra vistas de esteta por todas partes y se ejercita en libertad. La cultura en la que los objetivos estéticos son centrales —no, como en Occidente, excéntricos— estaba destinada a despertar una poderosa reacción. (Japón es mencionado en el ensayo sobre Gide escrito en 1942.)

De los modelos disponibles para la forma de mirar el mundo estéticamente, quizá los más elocuentes son los franceses y los japoneses. En Francia ha sido en buena medida una tradición literaria, si bien con anexos en dos artes populares, la gastronomía y la moda. Barthes analizó el tema de la comida como ideología, como clasificación, como gusto; con frecuencia habla de paladear, y parece inevitable que considerara agradable el tema de la moda. Escritores desde Baudelaire a Cocteau se han tomado la moda en serio, y una de las figuras fundadoras del modernismo literario, Mallarmé, editó una revista de moda. La cultura francesa, donde los ideales estéticos han sido más explícitos e influyentes que en cualquier otra cultura europea, permite un vínculo entre ideas de arte de vanguardia y de la moda. (Los franceses nunca han compartido la convicción anglo-americana de que lo que está de moda es lo contrario de lo serio.) En Japón, los criterios estéticos parecen imbuir toda la cultura, y anteceden en mucho a las ironías modernas; fueron formulados en fecha tan temprana como a finales del siglo X, en *El libro de la almohada* de Sei Shônagon, ese breviario de consumadas actitudes dandis, escrito en lo que nos parece una forma asombrosamente moderna y disyuntiva: notas, anécdotas y listas. El interés de Barthes por Japón expresa la atracción por una versión menos defensiva, más inocente y mucho más elaborada de la sensibilidad estética: más vacía y bonita que la francesa, más simple (no hay belleza en la fealdad, como en

Baudelaire), preapocalíptica, refinada, serena.

En la cultura occidental, donde sigue siendo marginal, la actitud dandi tiene el carácter de exageración. En una de sus formas, la más antigua, el esteta es un deliberado exclusivista del gusto que mantiene actitudes que le permiten gustar de, estar cómodo con y dar su aprobación a el menor número de cosas; reduciendo las cosas a su menor expresión. (Cuando el gusto distribuye sus aprobaciones y sus rechazos, favorece adjetivos pequeños, como —para alabar— «feliz», «divertido», «encantador», «amable», «apropiado».) La elegancia equivale a la mayor cantidad de rechazo. En tanto que lenguaje, esta actitud encuentra su expresión consumada en la ocurrencia renuente, el desdeñoso comentario inteligente. En su otra forma, el esteta tiene unos criterios que le permiten hallar placer en el mayor número de cosas, asimilando fuentes de placer nuevas, no convencionales e incluso ilícitas. El dispositivo literario que mejor proyecta esta actitud es la lista (*Roland Barthes* contiene muchas), la caprichosa polifonía del esteta que yuxtapone cosas y experiencias de una naturaleza absolutamente distinta, con frecuencia incongruente, convirtiéndolas a todas, mediante esta técnica, en artefactos, en objetos estéticos. Aquí la elegancia equivale a las aprobaciones más ocurrentes. La postura del esteta alterna entre *nunca* estar satisfecho y encontrar *siempre* el modo de satisfacerse, de hallar placer en prácticamente cualquier cosa.[41]

A pesar de que ambas direcciones del gusto dandi presuponen cierto distanciamiento, la versión exclusivista es más impasible. La versión inclusiva puede ser entusiasta, incluso efusiva; los adjetivos utilizados para alabar tienden a ser exageraciones en lugar de subestimaciones. Barthes, que tenía mucho del elevado gusto exclusivista del dandi, sentía mayor inclinación por su forma moderna, democratizadora: la nivelación estética, de ahí su predisposición a encontrar encanto, diversión, felicidad, placer en tantas cosas. Su explicación de Fourier, por ejemplo, es en última instancia la valoración de un esteta. De los «pequeños detalles» que, dice, configuran «a Fourier como un todo», Barthes escribe: «Me dejo llevar, encandilar, convencer por una suerte de encanto de la expresión […]. Fourier es un enjambre de tales dichas

[…]. No puedo resistir estos placeres, me parecen “verdaderos” para mí». De un modo similar, lo que a otro *flâneur* menos predispuesto a hallar placer en todas partes le podría parecer una opresiva superpoblación en las calles de Tokio, para Barthes significa «la transformación de la calidad en cantidad», una nueva relación que es «fuente de un júbilo infinito».

Muchos de los pareceres e intereses de Barthes son implícitamente afirmaciones de los gustos del esteta. Sus primeros ensayos en defensa de la ficción de Robbe-Grillet, que le valieron a Barthes la engañosa reputación de partidario del modernismo literario, fueron efectivamente polémicas de esteta. Lo «objetivo», lo «literal», estas ideas literarias austeras y minimalistas son en realidad el ingenioso reciclaje de una de las principales tesis del esteta: que la superficie es tan reveladora como la profundidad. Lo que Barthes detectó en Robbe-Grillet en los años cincuenta fue una nueva versión de alta tecnología del escritor dandi; lo que alabó de Robbe-Grillet fue el deseo de «radicar la novela en la superficie», frustrando en consecuencia nuestro deseo de «replegarnos en una psicología». La idea de que las profundidades son confusas, demagógicas, que ninguna esencia humana se remueve en lo hondo de las cosas, y que la libertad consiste en permanecer en la superficie, el gran cristal sobre el que circula el deseo, es el argumento central de la postura del esteta moderno en las diversas formas ejemplares que ha adoptado a lo largo de los últimos cien años. (Baudelaire, Wilde, Duchamp, Cage.)

Barthes está constantemente rebatiendo en contra de la profundidad, en contra de la idea de que lo más real está latente, sumergido. El bunraku es contemplado como un rechazo de la antinomia de la materia y el alma, lo interior y lo exterior. «El mito no oculta nada», declara en «El mito hoy» (1956). La posición del esteta no solo contempla la noción de la profundidad, de la ocultación, como una mistificación, una mentira, sino que se opone a la idea misma de antítesis. Naturalmente, hablar de profundidades y superficies es ya tergiversar la visión estética del mundo, reiterar una dualidad, como la de forma y contenido, que precisamente niega. La mayor expresión de

esta postura fue realizada por Nietzsche, cuya obra constituye una crítica de las antítesis fijadas (bueno contra malo, correcto contra incorrecto, cierto contra falso).

Pero mientras Nietzsche despreciaba las «profundidades», ensalzaba las «cumbres». En la tradición posnietzscheana no hay ni profundidades ni cumbres; hay solo varias clases de superficies, de espectáculo. Nietzsche dijo que toda naturaleza profunda necesita una máscara, y hablaba —profundamente— en elogio de la estratagema intelectual: pero hizo la más sombría de las predicciones al decir que el siglo siguiente, el nuestro, sería la era del actor. Un ideal de seriedad, de sinceridad, subyace en toda la obra de Nietzsche, cosa que hace tan problemático el solapamiento de sus ideas con las de un verdadero esteta (como Wilde, como Barthes). Nietzsche era un pensador histriónico pero no un amante del histrionismo. Su ambivalencia hacia el espectáculo (a fin de cuentas, su crítica a la música de Wagner fue finalmente que se trataba de una seducción), su insistencia en la autenticidad del espectáculo, significan la presencia de otros criterios además del histriónico. A juicio del esteta, las nociones de realidad y espectáculo precisamente se refuerzan y se permean entre sí, y la seducción es siempre algo positivo. En este sentido, las ideas de Barthes tienen una coherencia ejemplar. Conceptos teatrales dan forma, directa o indirectamente, a toda su obra. (Divulgando el secreto, más tarde, declara en *Roland Barthes* que no había un solo texto «que no tratara sobre un cierto teatro, y el espectáculo es la categoría universal por medio de cuyas formas se ve el mundo».) Barthes explica la descripción vacía, «antológica» de Robbe-Grillet como una técnica de distanciamiento teatral (presentar un objeto «como si fuera en sí mismo un espectáculo».) La moda es, por supuesto, otro registro de lo teatral. Como lo es el interés de Barthes por la fotografía, en la que considera que la calidad de espectador es pura y angustiada. En la descripción de la fotografía aportada en *La cámara lúcida* apenas hay fotógrafos; el tema son las fotografías (tratadas prácticamente como objetos encontrados) y los que están fascinados por ellas: como objetos de ensueño erótico, un *memento mori*.

Lo que escribió acerca de Brecht, al que descubrió en 1954 (cuando el Berliner Ensemble visitó París con su producción de *Madre Coraje*) y al que ayudó a darse a conocer en Francia, dice menos acerca del teatro que de su tratamiento de muchos temas como *formas* de lo teatral. En su frecuente uso de Brecht en seminarios durante los años setenta, citaba los escritos en prosa, que tomaba como modelo de agudeza crítica; no era Brecht el creador de espectáculos didácticos sino Brecht el intelectual didáctico quien, en última instancia, interesaba a Barthes. En contraste, en el caso del bunraku lo que Barthes apreciaba era el elemento de teatralidad en sí mismo. En las primeras obras de Barthes, lo teatral es el dominio de la libertad, el lugar en el que las identidades son solo papeles y uno puede *cambiar* de papel, una zona en la que el significado en sí mismo puede ser rechazado. (Barthes habla de la privilegiada «exoneración de sentido» del bunraku.) Los comentarios de Barthes acerca de lo teatral, como su evangelismo del placer, son una forma de hacer proselitismo de la atenuación, el aligeramiento, la amortiguación del Logos, el conocimiento en sí mismo.

Afirmar la noción del espectáculo es el triunfo de la posición del esteta: la promulgación de lo lúdico, el rechazo de lo trágico. Todos los movimientos intelectuales de Barthes tienen el efecto de vaciar la obra de sus «contenidos», lo trágico de su finalidad. Este es el sentido en que su obra es genuinamente subversiva, liberadora, juguetona. Es un discurso fuera de la ley en la gran tradición esteta, que con frecuencia asume la libertad de rechazar la «sustancia» del discurso para mejorar su «forma»: discurso fuera de la ley tornado respetable, por así decir, con la ayuda de varias teorías conocidas como variedades del formalismo. En numerosas descripciones de su evolución intelectual, Barthes se define a sí mismo como el discípulo perpetuo; pero lo que en realidad quiere señalar es que sigue, en última instancia, intacto. Decía haber trabajado bajo los auspicios de una sucesión de teorías y maestros. En realidad, la obra de Barthes tiene, por lo general, más coherencia y ambivalencia. Pese a su relación con doctrinas tutelares, la sumisión de Barthes a la doctrina fue superficial. Al final, fue necesario deshacerse de toda la parafernalia intelectual. Sus últimos

libros son una especie de desenredo de sus ideas. *Roland Barthes,* dice, es el libro de su resistencia a sus ideas, el desmantelamiento de su propio poder. Y en la lección inaugural que marcó su acceso a un cargo de la mayor eminencia —la cátedra de Semiología Literaria en el Collège de France en 1977— Barthes decide, como es propio de él, argumentar en favor de una autoridad intelectual suave. Alaba la enseñanza como un espacio permisivo, no coercitivo, en el que uno puede relajarse, desarmarse, flotar.

El lenguaje en sí mismo, que Barthes llamaba una «utopía» en la eufórica formulación que concluye *El grado cero de la escritura,* es ahora atacado como otra forma de «poder», y su mismo esfuerzo para expresar su sensibilidad por los medios mediante los cuales el lenguaje es «poder» da origen a esa instantáneamente famosa hipérbole de su conferencia en el Collège de France: el poder del lenguaje es «simplemente, fascista». Asumir que la sociedad es regida por ideologías monolíticas y mistificaciones represivas es necesario para la defensa barthesiana del egoísmo, posrevolucionaria pero igualmente antinómica: su idea de que la afirmación de lo irremisiblemente personal es un acto subversivo. Esta es una extensión clásica de la actitud esteta mediante la cual se convierte en política: una política de individualidad radical. El placer es en buena medida identificado con el placer no autorizado, y el derecho de la reafirmación individual con la santidad del yo asocial. En sus escritos tardíos, el tema de la protesta contra el poder adopta la forma de una definición cada vez más privada de la experiencia (como implicación fetichizada) y una lúdica definición del pensamiento. «El gran problema —dice Barthes en una tardía entrevista— es burlar el significado, burlar la ley, burlar al padre, burlar lo reprimido; no digo explotarlo, sino burlarlo». El ideal esteta de distanciamiento, el egoísmo del distanciamiento, permite confesiones de implicación apasionada, obsesiva: el egoísmo del ardor, de la fascinación. (Wilde habla de su «curiosa mezcla de ardor e indiferencia… Lo daría todo por una sensación y sería escéptico hasta el final».) Barthes tiene que seguir afirmando el distanciamiento del esteta y socavarlo con pasiones.

Como todos los grandes estetas, Barthes era un experto en opinar una cosa y la contraria. Así pues, identifica la escritura con una relación generosa con el mundo (escritura como «producción perpetua») y con una relación desafiante (escritura como «una perpetua revolución del lenguaje», fuera de los límites del poder). Quiere una política y una antipolítica, una relación crítica con el mundo y una libre de consideraciones morales. El radicalismo del esteta es el radicalismo de una conciencia privilegiada, incluso ahíta, pero de todos modos un radicalismo genuino. Todos los puntos de vista morales genuinos se fundan sobre una idea de rechazo, y el punto de vista del esteta, que puede ser conformista, provee de una cierta base, potencialmente poderosa y no solo elegante, para un gran rechazo.

El radicalismo del esteta: ser múltiple, hacer múltiples identificaciones; asumir plenamente el privilegio de lo personal. La obra de Barthes —confiesa que escribe por obsesiones— consiste en continuidades y rodeos; la acumulación de puntos de vista y, finalmente, deshacerse de todos ellos; una mezcla de proceso y capricho. Para Barthes, la libertad es un estado que consiste en permanecer plural, fluido, vibrante de doctrina, cuyo precio es ser indeciso, aprensivo, tener miedo de ser tomado por un impostor. La libertad del escritor que Barthes describe es, en parte, una huida. El escritor es el segundo de su propio ego, de ese ego en perpetua huida antes de ser fijado mediante la escritura, del mismo modo que la inteligencia está en perpetua huida de la doctrina. «El que *habla* no es el que *escribe,* y el que *escribe* no es el que *es*». Barthes quiere seguir en movimiento, ese es uno de los imperativos de la sensibilidad del esteta.

A lo largo de su obra, Barthes se proyecta a sí mismo en su objeto de estudio. Es Fourier: ajeno a la idea del mal, distante de la política, «esa purga necesaria»; la «vomita». Es la marioneta bunraku: impersonal, sutil. Es Gide: el escritor sin edad (siempre joven, siempre maduro), el escritor como egoísta, una especie triunfante de «ser simultáneo» o deseo plural. Él es el tema de todos los temas que alaba. (Que deba,

característicamente, alabar puede estar relacionado con su proyecto de definir, crear normas para sí mismo.) En este sentido, mucho de lo que Barthes escribió ahora parece autobiográfico.

Al final, se convirtió en autobiográfico en el sentido literal. Una valiente meditación sobre lo personal, sobre el yo, está en el centro de sus últimos escritos y seminarios. Buena parte de la obra de Barthes, especialmente los tres últimos libros, con sus conmovedores temas de pérdida, constituye una cándida defensa de su sensualidad (además de su sexualidad), su sabor, su forma de degustar el mundo. Los libros son también astutamente anticonfesionales. *La cámara lúcida* es un metalibro: una meditación sobre el libro personal e incluso más autobiográfico que planeaba escribir sobre las fotografías de su madre, que murió en 1978, y después dejó de lado. Barthes parte del modelo modernista de escritura, que es superior a cualquier idea de intención o de expresividad; una máscara. «La obra —insiste Valéry— no debe dar a la persona a la que afecta nada que pueda ser reducido a una idea de la persona y el pensamiento del autor».[42] Pero este compromiso con la impersonalidad no excluye la confesión del yo; es solo otra variación del proyecto de autoexamen: el más noble proyecto de la literatura francesa. Valéry ofrece un ideal de ensimismamiento consigo mismo, impersonal, desinteresado. Rousseau ofrece otro ideal, apasionado, confesando vulnerabilidad. Muchos temas de la obra de Barthes están en el discurso clásico de la cultura literaria francesa: su gusto por la elegante abstracción, en particular por el análisis formal de los sentimientos; su desdén por la mera psicología; y su coquetería acerca de lo impersonal (Flaubert declarando «Madame Bovary, *c'est moi*» pero también insistiendo en sus cartas sobre la «impersonalidad» de la novela, la ausencia de relación con él).

Barthes es el último participante del gran proyecto literario nacional, inaugurado por Montaigne: el yo como vocación, la vida como una lectura del yo. La empresa interpreta el yo como el lugar de todas las posibilidades, ávido, sin temor a la contradicción (nada debe perderse, todo puede ganarse), y el ejercicio de la conciencia como el objetivo más elevado de la vida, porque solo siendo completamente consciente

puede uno ser libre. La distintiva tradición utópica francesa es esta visión de la realidad redimida, recuperada, trascendida por la conciencia, una visión de la vida de la mente como una vida de deseo, de plena inteligencia y poder, completamente distinta de, pongamos, la tradición de alta gravedad moral alemana y rusa.

Inevitablemente, la obra de Barthes tenía que acabar en autobiografía. «Uno debe elegir entre ser un terrorista y ser un egoísta», señaló en una ocasión en un seminario. Las opciones parecen muy francesas. El terrorismo intelectual es una forma central, respetable, de la práctica intelectual en Francia; tolerada, aceptada, premiada: la tradición «jacobina» de aseveración implacable y descarados cambios radicales de postura; el mandato de juzgar, opinar, anatemizar constantemente; el gusto por las posiciones extremas, después revertidas sin mayor revuelo y para provocar deliberadamente. Junto a todo esto, ¡qué modesto es el egoísmo!

La voz de Barthes se fue tornando gradualmente más íntima, sus objetos de análisis más introspectivos. El tema principal de *Roland Barthes* es una afirmación de su propia idiosincrasia (que él no «descifra»). Escribe acerca del cuerpo, el gusto, el amor, la soledad, la desolación erótica; finalmente la muerte, o más bien el deseo y la muerte, los temas gemelos en el libro sobre fotografía. Como en los diálogos platónicos, el pensador (escritor, lector, profesor) y el amante —las dos figuras principales del yo barthesiano— se unen. Barthes, por supuesto, expone su erótica de la literatura más literalmente, tan literalmente como puede. (El texto *entra, llena, produce* euforia.) Pero al final, después de todo, parece muy platónico. El monólogo de *Fragmentos de un discurso amoroso,* que de manera evidente surge de una historia de decepción amorosa, acaba en una visión espiritual a la clásica manera platónica, en la que los amores más bajos son transformados en los más altos, más inclusivos. Barthes confiesa que «quiere desenmascarar, ya no interpretar, sino hacer de la conciencia misma una droga, y acceder así a una visión de irreducible realidad, al gran drama de la claridad, al amor profético».

A medida que se despojaba de teorías, concedía menos peso a la idea

modernista de lo intrincado. No quiere, dice, colocar ningún obstáculo entre él y el lector. El último libro es parte recuerdos (de su madre), parte meditación sobre el eros, parte tratado sobre la imagen fotográfica, parte invocación de la muerte: un libro de piedad, resignación, deseo; renuncia a una cierta brillantez, y el punto de vista en sí mismo es de enorme simplicidad. El tema de la fotografía aportó la gran exención, quizá la liberación, del exigente gusto formalista. Al elegir escribir sobre fotografía, Barthes aprovecha la ocasión para adoptar la más cálida forma de realismo: las fotografías fascinan por lo que retratan. Y pueden despertar el deseo de un mayor despojamiento del yo. («Mirando determinadas fotografías —escribe en *La cámara lúcida*— quería ser un primitivo, sin cultura».) La dulzura y el encanto socráticos se vuelven más lastimeros, más desesperados: escribir es un abrazo, un ser abrazado, cada idea es una idea extendiéndose. Existe una sensación de disgregación de sus ideas, y de sí mismo, representada por la creciente fascinación por lo que llama «el detalle». En el prólogo a *Sade, Fourier, Loyola,* Barthes escribe: «Si yo fuera escritor, y estuviera muerto, cómo me complacería que mi vida, por medio de los esfuerzos de algún biógrafo amistoso y objetivo, quedara reducida a unos cuantos detalles, unas cuantas preferencias, unas cuantas inflexiones, digamos, a "biografemas" cuya distinción y movilidad pudieran viajar más allá de los límites de cualquier destino, y llegaran a tocar, como los átomos de Epicuro, algún cuerpo futuro destinado a la misma dispersión». La necesidad de tocar, incluso en la perspectiva de su propia mortalidad.

La obra tardía de Barthes está llena de señales de que ha terminado algo —la empresa del crítico como artista— y está buscando ser otra clase de escritor. (Anunció su intención de escribir una novela.) Había exaltadas confesiones de vulnerabilidad, de tristeza. Barthes contemplaba cada vez más una idea de la escritura que se parece a la idea mística de *kenosis,* vaciado. Reconocía que no solo los sistemas —sus ideas estaban en un estado de fundición— sino también el «yo» debían ser desmantelados. (El verdadero conocimiento, dice Barthes, depende del «desenmascaramiento del "yo"».) Los elementos de la estética de la ausencia —el signo vacío, el sujeto vacío, la exención de

significado— eran indicios de un gran proyecto de despersonalización, que es el más elevado gesto de buen gusto de un esteta. Hacia el final de la obra de Barthes, este ideal sufrió otra inflexión. Un ideal espiritual de despersonalización, que quizá es el característico término de todas las posiciones serias del esteta. (Pienso en Wilde, en Valéry.) Es el punto en el que la visión del esteta se autodestruye: lo que sigue es o bien el silencio o bien la transformación.

Barthes albergaba luchas espirituales que no podían ser sostenidas por su posición de esteta. Era inevitable que fuera más allá de ella, como hizo en sus últimos escritos y clases. Al final, se había alejado de la estética de la ausencia y ahora hablaba de la literatura como el abrazo entre el sujeto y el objeto. Se produjo la emergencia de una visión de «sabiduría» de carácter platónico; atemperada, sin duda, por la sabiduría de naturaleza mundana, escéptica con los dogmatismos, concienzuda con la gratificación, nostálgicamente asida a los ideales utópicos. El temperamento, el estilo, la sensibilidad de Barthes habían recorrido su camino. Y desde ese mirador su obra en la actualidad parece desplegarse con más elegancia e intensidad y con mucho más vigor intelectual que la de todos sus contemporáneos: las considerables verdades concedidas a la sensibilidad del esteta, a un compromiso con la aventura intelectual, al talento para la contradicción y la inversión; esas «tardías» maneras de experimentar, evaluar, leer el mundo, y de sobrevivir en él, obteniendo energía, encontrando consuelo (pero no en última instancia), experimentando placer, expresando amor.

AMERICANISMOS

CUESTIÓN DE ÉNFASIS

Para P. D.

Comienza, esta gran novela estadounidense (no la llamemos «esta gran novela corta estadounidense»), con la voz de la evocación; es decir, la voz de la incertidumbre:

> Los Cullen eran irlandeses, pero fue en Francia donde los conocí y pude hacerme una idea de su amor y de sus problemas. Pasaron una tarde por Chancellet, de camino a la finca que habían alquilado en Hungría, para visitar a mi gran amiga Alexandra Henry. Corría el mes de mayo de 1928 o 1929, antes de que todos regresáramos a Estados Unidos, y de que ella conociera a mi hermano y se casara con él.
>
> Huelga decir que los años veinte fueron muy distintos a los treinta. Y ahora ya estamos en la década de los cuarenta. En los años veinte no era raro encontrarse con extranjeros en un país que le resultara tan extraño a uno mismo como a los demás. Se trataba de un simple cruce de peregrinaciones. En una tarde más o menos, uno hacía todo lo posible por llegar a conocerlos y a veces incluso se consideraba que esos encuentros relámpago eran merecedores de ser llamados amistad. Flotaba en el aire una especie de curiosidad optimista o idealizada, y tanto las extravagancias de la personalidad de cada uno como las batallas y las paces que se libraban en la mente de cada cual parecían no solo interesantes sino incluso trascendentes.

Citar el decenio (la novela se publicó en 1940, así que los cuarenta apenas habían comenzado) le añade una pátina a la historia, dotándola del atractivo de lo intemporal; los Sucesos Mundiales que sobrevienen, se plantea, han debilitado la importancia de las «guerras y las paces que se libraban en la mente». Se trata solo de algunas cosas sobre vidas privadas, digeridas en un abrir y cerrar de ojos: «una tarde más o menos» es la duración exacta de la historia, pues los Cullen llegan después del almuerzo, hacia las dos y media, y salen desbocados justo

cuando está a punto de servirse una cena fastuosa. En estas pocas horas (en muchas menos que todo el día y la noche de *La señora Dalloway*) una tormenta de sentimientos se abatirá sobre las restricciones de la cortesía, y la feroz unión indisoluble de los Cullen, «su amor y sus problemas», habrá sido sometida al escrutinio más cabal y sagaz. «Encuentro relámpago»: ¿qué clase de encuentro es ese?

La novela, aún ignorada, siempre sorprendente, es *El halcón peregrino* de Glenway Wescott. Pertenece, en mi opinión, a los tesoros de la literatura estadounidense del siglo XX, por muy atípicos que sean su vocabulario terso, sutil, la densidad de su atención al carácter, su pesimismo meticuloso y el sucinto refinamiento de su punto de vista. Lo que se considera propio de Estados Unidos es apresurado, basto y un tanto simple, incluso simplón, sobre todo en asuntos tan venerables al discernimiento europeo como el matrimonio, y *El halcón peregrino* es todo menos simple respecto del matrimonio.

Por supuesto, la literatura estadounidense siempre ha aportado representaciones complejas de la imaginación moral, algunas de las cuales son dramas de intrincada violencia psíquica que observa y en las que medita una conciencia testimonial. Los cometidos del «yo» que narra *El halcón peregrino* son acechar, reflexionar y comprender (lo cual también supone perplejidad) lo que está ocurriendo. ¿Quiénes son este gordezuelo fanfarrón y afectado y esta mujer de vestimenta exquisita con un halcón adulto y encapuchado, un halcón peregrino, asido a la muñeca del guante áspero? Al narrador le parecen estimulantes su presencia, sus trastornos. Es ágil en las elocuentes valoraciones sumarias de su carácter. Estas evolucionan a medida que la agitación se despliega.

El comienzo de la novela evoca la presteza asombrosa con la que un observador omnívoro se formaría «una idea» de dos personas hasta entonces desconocidas: «Uno hacía todo lo posible por llegar a conocerlos». Asimismo plantea una vaguedad magistral sobre cuándo se formó dicha idea: «Corría el mes de mayo de 1928 o 1929, antes de que todos regresáramos a Estados Unidos». ¿Por qué Wescott prefirió que el narrador no estuviera seguro del año? A fin de atenuar acaso la

importancia de 1929, el año de la Depresión, para sus dos prósperos y ociosos expatriados estadounidenses (no ricos como Zelda y Scott Fitzgerald, sino ricos de verdad, como en una novela de Henry James sobre los estadounidenses que «hacen» Europa). O quizá esta vaguedad se trate solo de los buenos modales de alguien al que se le ha dado el nombre demasiado jamesiano de Alwyn Tower. Y los buenos modales acaso dictan las crisis dubitativas del narrador acerca de su propia perspicacia: a un Alwyn Tower no le gustaría parecer que intenta ser meramente ingenioso.

El nombre sigue a la función. Distante, es más, desengañado, y en esencia exento de pasado (no nos enteramos de qué lo ha exiliado de amar y ser amado; ni siquiera se da a conocer su nombre de pila hasta casi mediado el libro, y para adivinarlo debemos saber que Alwyn Tower es el personaje central de la primera novela autobiográfica de Wescott, *Las abuelas*), el narrador no es sin embargo tan misterioso como cabría suponer. En efecto, el «yo» de *El halcón peregrino* es un consabido personaje, el sombrío amigo soltero de uno o más de los protagonistas principales que, en versiones análogas, narra *La granja de Blithedale* de Hawthorne, *La fuente sagrada* de James y *El gran Gatsby* de Fitzgerald. A todos estos narradores recesivos los desconcierta en alguna medida la gente más temeraria, vital o autodestructiva que observan.

El narrador en cuanto espectador algo tiene, por necesidad, de mirón. Contemplar puede convertirse en fisgonear, o al menos ver más de lo que está permitido. Coverdale, el repulsivo narrador de *La granja de Blithedale*, observa a sus amigos desde un mirador en la copa de un árbol y también desde su puesto en la ventana de la habitación de un hotel, desde donde se pueden ver los interiores de las ventanas de la casa de enfrente. *La fuente sagrada* es la consumada novela de narrador en la mirilla. La revelación clave de *El halcón peregrino*, el odio que Cullen siente hacia la criatura de su esposa, se presenta cuando Tower mira por casualidad por una ventana y ve a Cullen acercarse furtivamente al halcón, colocado en el jardín tras un almuerzo sanguinario, sacar un cuchillo, quitarle la capucha y cortar la rienda

para dejarlo en libertad.

El matrimonio es el vínculo normativo en este mundo de parejas que incluye no solo a los Cullen y a una tempestuosamente malavenida pareja de sirvientes, sino a la pseudopareja formada por Alex Henry y su meditabundo amigo y huésped de opaca sexualidad. Quizá el malestar de Tower con los mecanismos de su propio entendimiento proceda de saber que es ajeno a las profundas experiencias de la convivencia en pareja, y de su aislamiento. «La vida es una percha: no hay nido, nadie te acompaña en la misma roca o sobre la misma rama. Las circunstancias que rodean a la pasión son demasiado insignificantes para compartirlas». Suya es la sabiduría árida de una conciencia profundamente soltera. «Sea que consiga o no finalmente entender del todo a la gente, a menudo comienzo con un estilo de intensa superficialidad irritada».

Tower describe los caprichos de la escritura novelística así como las dificultades del entendimiento. Todos estos narradores valetudinarios son también autorretratos de escritores y ejercicios de mortificación. Coverdale, el «glacial solterón» de Hawthorne, es un poeta. Al soltero narrador de Wescott aún lo amarga su fracaso como «artista de las letras» («nadie me advirtió de que carecía de talento suficiente»), lo que no obsta para que piense como novelista, observe como novelista, ostente la volatilidad de juicio del novelista. «A veces soy tan sensible como una mujer al humor o temperamento de los demás; y es un género de sensibilidad que puede volverse, casi por casualidad, en su favor o en su contra».

No hay petulancia cuando Tower reconoce la ambivalencia del novelista respecto de su tema, en contraste con la helada reflexión de Coverdale:

> La idea de que había dejado deberes sin cumplir causó una impresión en mí. Con el poder, acaso, de actuar en lugar del destino y evitar el infortunio a mis amigos, los había resignado a su sino. Esa fría propensión, entre el instinto y la inteligencia, que me llevaba a fisgar con interés especulativo en las pasiones e impulsos de la gente, parecía haber llegado lejos en la deshumanización de mi corazón.

> Pero un hombre no siempre puede decidir por sí mismo si su corazón es helado o cálido. Ahora me impresiona que, si me equivoqué siquiera en lo que atañe a Hollingsworth, Zenobia y Priscilla, fue por un exceso de compasión, más que por su defecto.

Tower es capaz de hacer más explícitos sus sentimientos encontrados acerca de la pareja que está observando. Se siente repelido. A veces simpatiza con la esposa, a veces, con el marido: ella tan emprendedora y sexualmente vibrante, él tan desesperado y abatido. Los Cullen parecen disolverse y recomponerse varias veces a medida que el equilibrio de poder entre ellos se altera. (La esposa neurasténica y frágil parece cambiar incluso de complexión, pues se vuelve robusta, basta, indomable.) En ocasiones Tower parece ir a la zaga de sus naturalezas cada vez más interesantes, en otras parece imponer a su historia más complejidad de la verosímil, y corre el riesgo de que la narración se convierta en una historia sobre él, sobre su tortuosa y torturada mirada peculiar; a la manera del último Henry James. Pero Wescott no llega tan lejos. Se contenta con conservar los réditos, en pro del avance de la historia, de un narrador muy consciente de sí mismo. Un novelista que cuente una historia dolorosa querrá dotarla de personajes complejos que se revelen solo gradualmente. ¿Hay método más ingenioso y económico que hacer que la complejidad del personaje sea fruto de las inestables percepciones de un narrador en primera persona? Tower apenas podría ser más apto para este propósito. Su apetito para descubrir y repudiar relevancias es insaciable.

Solo hay una manera en la cual puede concluir un narrador así: con un ulterior distanciamiento de su propia astucia. Después de las confidencias ebrias y de los sollozos y los gritos y los peligrosos coqueteos, después de que se ha blandido un revólver enorme (y arrojado a un estanque), después de que las despedidas nerviosas han disimulado el abismo y los Cullen y el halcón han partido hacia la noche en un Daimler largo y oscuro, después de que Tower y Alex han paseado por el jardín para reflexionar sobre toda esta conducta reprobable, Tower recuerda las imágenes de rapacidad e inhumanidad que ha reunido a lo largo de la visita de los Cullen: recuerda, en suma,

el libro que hemos estado leyendo:

> […] y enrojecí. Me temo que la mitad del tiempo la opinión que me merecen los demás es una pura suposición, una caricatura. Una y otra vez doy rienda suelta a un lirismo inexacto y vengativo; no sabría decir qué derecho tengo a vengarme, y me avergüenzo de ello. A veces dudo por completo de mis juicios en temas morales; dado que mi intención es llegar a ser un narrador de historias, eso es para mí el susurro del diablo.

¿Es esta frenética capacidad de reflexión propiamente estadounidense? Me parece que sí, sin que sea capaz de demostrarlo. La única novela inglesa que conozco con tonalidades semejantes —la timidez atormentada y la angustia sorda— es una que sin duda sirvió en parte de inspiración a Wescott para *El halcón peregrino*: *El buen soldado* (1915) de Ford Madox Ford. La novela de Ford es una historia de la agonía matrimonial que rompe las rutinas de la ociosidad, así como un proyecto de rememoración emprendido por un expatriado estadounidense que malgasta el tiempo de su vida en el continente. En el centro del drama se sitúa una pareja inglesa en el extranjero, amigos de una rica pareja estadounidense. El marido de esta última, ya viudo (su esposa murió en la época del «triste asunto» que se está recordando), es el que cuenta la historia.

Tanto en la ficción como en la autobiografía, la narración en primera persona precisa en general de un pretexto —también llamado justificación— para comenzar. Hablar de sí mismo solía considerarse impropio: todas las clásicas autobiografías y las clásicas novelas como presuntas memorias comienzan ofreciendo razones atenuantes para justificar algo tan narcisista. Incluso en la actualidad, cuando el egocentrismo apenas reclama una disculpa, un libro sobre un examen de conciencia, una novela presentada como un recuerdo personal, sigue exigiendo una explicación que la justifique. Es útil a los demás. Es todo lo que sé hacer. Es todo lo que me queda por hacer. Hay algo que no entiendo y quiero comprender. En realidad no estoy hablando de mí mismo sino de ellos.

El buen soldado comienza con un narrador desarraigado que explica

que «hoy» se sienta a «descifrar» lo que lamentablemente no pudo entender cuando estaba sucediendo. «Mi mujer y yo conocimos al capitán y a la señora Ashburnham tan bien como era posible conocer a cualquiera, y sin embargo, en otro sentido, no sabíamos nada en absoluto de ellos». No saberlo entonces —por las reglas de la narrativa, según las cuales (a diferencia de la vida) algo *tiene* que ocurrir— es saberlo ahora. El narrador podrá reformular su desconcierto, inquietarse de cuando en cuando por su incapacidad para describir debidamente, preocuparse porque no tiene un hecho del todo claro. No hay modo de que los lectores acepten la confesión de una deficiente interpretación sino como prueba de que conoce —o, más bien, nos permite conocer— al malhadado capitán Ashburnham muy bien.

Los matrimonios son material esencial en la mayoría de las grandes novelas y es probable que activen el impulso generalizador. En las novelas contadas en tercera persona, precisamente el comienzo es un buen punto para pregonar una generalización.

«Es una verdad mundialmente reconocida que un hombre soltero, poseedor de una gran fortuna, necesita una esposa.» ¿Quién dice esto? La autora, con sarcasmo. Y los habitantes del mundillo en el que Austen ubica su historia en verdad lo creen, lo que convierte esta máxima en algo menos que «una verdad mundialmente reconocida».

¿Y quién dice «Todas las familias felices se parecen unas a otras; pero cada familia infeliz tiene un motivo especial para sentirse desgraciada»? De nuevo, el autor. O, si se quiere, el libro. Solo hay un atisbo de ironía en la primera frase de la sinóptica novela matrimonial de Tolstói. Pero ¿hay alguien, dentro o fuera de la novela, que en verdad lo cree? No.

La autoridad de las primeras oraciones de *Orgullo y prejuicio* y de *Ana Karenina* depende de su autonomía respecto a todo hablante específico, como si la naturaleza de la sabiduría fuera impersonal, oracular, anónima, imperiosa. Ninguna de las aseveraciones es en realidad verdadera. Ambas parecen incuestionablemente maduras y pertinentes

en calidad de impacientes comentarios sobre las crueldades del mercado matrimonial y de la desesperación de una esposa cándida que descubre la infidelidad de su marido. Es de mano pesada comenzar así una novela: algún axioma sobre la conducta humana que se ofrece preventiva o irónicamente como una verdad eterna. («*Es* una verdad», «Todas las familias felices *son*».) El conocimiento sobre la naturaleza humana, a la antigua, siempre es en tiempo presente.

Es más probable que la sabiduría en la novela contemporánea sea retrospectiva, de ecos íntimos. La voz vulnerable, que duda de sí misma, es más atractiva y parece más confiable. Los lectores anhelan el despliegue —la intromisión— de la personalidad; es decir, de la debilidad. La objetividad es sospechosa: se cree falsa o fría. Se pueden proponer generalizaciones, pero con ironía. (El patetismo y la dubitación siempre son dejos aceptables.) La certidumbre parece arrogancia. «Esta es la historia más triste que haya oído nunca» es la célebre frase que da comienzo a *El buen soldado*. Las historias tristes exudan señales, como el sudor, que una voz narrativa susceptible se comprometerá, con muchas vacilaciones y dudas, a descifrar.

Si bien la narración conducida en tercera persona puede crear la ilusión de una historia que está ocurriendo ahora, recién contada, la historia de un narrador en primera persona es inevitablemente pretérita. Contar es recontar. Y donde se vuelve a contar, a atestiguar, de modo reflexivo, siempre existe la posibilidad —no, la probabilidad— de error. Una novela en primera persona con algo presente que lamentar será un festín reflexivo sobre las causas por las que esa mirada retrospectiva es tan propensa al error: la falibilidad de la memoria, la impenetrabilidad del corazón humano, la distancia oscurecida entre el pasado y el presente.

La evocación de esa distancia al comienzo de una novela narrada en primera persona es un movimiento de apertura nuevo y vigoroso. Así, *El halcón peregrino* nos ofrece un año borroso, «mayo de 1928 o 1929», desde el cual mucho ha cambiado, y lo continúa con un poco de tráfico de decenios: los veinte, que fueron, «huelga decir», muy distintos de los treinta y del «ahora» de los cuarenta. La novela de Elizabeth Hardwick

Noches insomnes (1979) comienza con otra broma que marca el tiempo:

> Es junio. Esto es lo que he decidido hacer con mi vida justo ahora. Desempeñaré este trabajo de memoria transformada e incluso distorsionada y llevaré esta vida, la vida que estoy llevando hoy. Cada mañana el reloj de pared azul y el cobertor de ganchillo con sus cuadros rosa y azules y grises. Qué mono es, este producto de una vieja rota en un hogar de ancianos miserable. Lo mono y lo mísero y la tristeza en una batalla apática: eso es lo que veo. Más hermosa es la mesa con el teléfono, los libros y revistas, el *Times* a la puerta, el canto de pájaro de los camiones toscos y rechinantes en la calle.
>
> Si solo supiera qué recordar o simular que recuerdo. Toma una decisión y lo que quieras de las cosas perdidas se hará presente. Lo puedes bajar como una lata de una repisa. Tal vez. Una lata rezaría Avenida de Rand en Kentucky…

La extraña especificidad de un mes, junio, sin el año; la declaración del proyecto («esta memoria transformada e incluso distorsionada»); el inventario de objetos caseros reconfortantes (el reloj y el cobertor) seguido de la inmersión en el mundo de los desfavorecidos (la anciana rota en la residencia de ancianos), es un anticipo de buena parte del crudo sentimiento y malestar del libro; el valiente reconocimiento de una posible subjetividad errónea («eso es lo que veo»); la vuelta a las comodidades disfrutadas por la narradora con un inventario más refinado (libros, revistas, el *Times* a la puerta); la preocupación por saber qué se intenta recuperar, en la memoria, del pasado; y, por último, la condicionada nostalgia de su empeño («Esto es lo que he decidido hacer con mi vida justo ahora»): estas modulaciones incomparablemente súbitas en el tono y el relato son el cariz característico del método de Hardwick como escritora.

Al igual que *El halcón peregrino*, *Noches insomnes* es un libro de dictámenes sobre las relaciones humanas, con dedicada atención al matrimonio, y, como la novela de Wescott, contado por una narradora en primera persona más o menos velada que resulta ser (¿qué otra cosa?) una escritora. La hazaña de Hardwick estriba en conseguir que esa narradora —una versión de ella misma— sea la protagonista del libro y la voz de la espectadora brillante e imparcial. En *Noches insomnes* no hay una sola narración sino muchas, y el «yo» no está en el

centro sino al margen de la mayoría de las historias que opta por relatar: invocando, hablando, recriminando, llorando a los fantasmas.

«De vuelta al "hace mucho tiempo"». Rebuscando en el pasado, la memoria compone una reducida selección en apariencia arbitraria de lo relatable («Lo puedes bajar como una lata de una repisa»), y luego, guiada por el constante raudal y la intermitente contención de las asociaciones, hace con ello un montaje. Se presentan recuerdos por el recuerdo mismo. Incluso se puede recordar por los demás. («Queridísima Alex: recordaré esto para ti».) Recordar es dar voz —verter los recuerdos en el lenguaje— y es, siempre, una modalidad apelativa. Hay más invocación de los otros y menos descripción propia, y el habitual anhelo por describir las lesiones de la personalidad en la narrativa autobiográfica está ausente. Las lesiones descritas (y son muchas) son las que sufren los demás.

Muchos recuerdos son desconcertantes; algunos emanan un agotador sufrimiento. A diferencia de lo que la comprensión logra en *El halcón peregrino*, la conciencia acumulada en *Noches insomnes* es catártica. Se siente y se compone, se escribe, se estruja, se acelera. En *El halcón peregrino*, el narrador solo puede hablar consigo mismo: una identidad —se tiene la impresión— que no le gusta en realidad (o que en todo caso es reacio a que parezca otorgarle su consentimiento). En *Noches insomnes*, la narradora cuenta con la galería de toda la gente recordada, con afecto o remordimiento, para hablar, y la magnanimidad irónica dispensada a la mayoría de los descritos se la dispensa también a ella misma. Algunos recuerdos vuelven a la vida y se descartan enseguida, mientras que a otros se les permite extenderse y llenar muchas páginas. Todo está para ser puesto en duda; todo, en retrospectiva, está impregnado de intensidad. No hay un hálito de queja (y hay mucho de lo que lamentarse): lo que fuere, ya se ha ido, es parte del pasado, del nada-se-puede-hacer, del ocurrió-realmente-así, vuelto a contar todo con una voz absorbida por, e indiferente a, la identidad. («¿Es posible que yo sea el tema?») Las dudas y la perspicacia mordaz se complementan recíprocamente.

Cuando el observador, comentarista y compilador es inmune a las

dudas, el registro cambia inevitablemente a lo cómico. Tómese al más confiado observador de gente ficcional, la voz del «yo» de la formidablemente ingeniosa *Pictures from an Institution* («Cuadros de una institución») de Randall Jarrell (1954). Comienza por no identificarse, aunque, según las convenciones culturales, una voz de tan atractiva superioridad —reflexiva, cultivada, impertinente— se supondría la de un hombre. Todo lo que llegamos a saber (y se trata de un él) es que es miembro de la facultad en la Universidad de Benton, una universidad «progresista» para mujeres cerca de Nueva York, a la cual la célebre novelista Gertrude Johnson ha llegado para impartir un curso de un semestre, y que está casado.

Transcurre un tiempo antes de que advirtamos que hay un narrador en primera persona, alguien con un modesto papel en la historia. Al relatar asuntos que solo un narrador omnisciente podría saber, las primeras siete páginas de la novela apuntan irrefutablemente en otro sentido. Entonces, apurando una hilarante disquisición sobre la vanidad y la presunción de su escritora-monstruo, Jarrell propina una sorpresita:

> Gertrude pensaba que Europa estaba sobrevalorada también; viajó allí, viajó de vuelta y lo contó a sus amigos; escucharon, reverentes, con algún malestar. Propuso la teoría asombrosa de que los europeos son meros hijos de nosotros los estadounidenses, que somos los hombres más antiguos: por qué lo supe —porque nuestras instituciones políticas son más viejas o porque los europeos eludieron una etapa de su desarrollo o porque Gertrude era estadounidense—, lo he olvidado.

¿Quién es el «yo» que alguna vez supo, que olvida? No es alguien al que le preocupen sus fallos de memoria. Aunque la voz en primera persona de *Cuadros de una institución* se demora en echarse a hablar, lo hace de modo canónico, con la confesión de su incertidumbre. Pero es una confesión fingida, sin duda, por una mente sagaz y dueña de sí misma. No esperamos que el narrador recuerde cada una de las declaraciones insustanciales de Gertrude; más bien es meritorio haber olvidado algunas. En el mundo de la novela de Jarrell, los narradores

de veras corroídos por las dudas no deben presentar solicitud.

Solo los trágicos —o los sombríos— pueden albergar, incluso promover, la incertidumbre. La comedia depende de la certidumbre, la certidumbre de lo que es y no es una tontería, y de personajes que tienen «personalidad», es decir, de tipos. En *Cuadros de una institución* se presentan como parejas (pues esta, también, es una novela matrimonial): Gertrude y su marido; el compositor, el sociólogo, el profesionalmente juvenil presidente de la universidad y sus parejas graciosas, por descontentas o complacientes: todos los residentes en este colegio de tontos y dianas fáciles son objeto de la mofa jovial e inspirada del narrador. Burlarse de *todos* acaso habría causado que Jarrell pareciera grosero. Es evidente que prefirió asumir el riesgo de ser sentimental, y añadió a la mezcla un dechado de sinceridad y amabilidad que lleva el nombre de Constance. No hay timidez alguna en mostrarse como un erudito febril, de inteligencia proteica, extremadamente gracioso y un genio para la frase perspicaz. Por el contrario *(autre temps, autres mœurs)*, estas eran a todas luces espléndidas bazas. Pero quizá había un matiz de ansiedad por su mordacidad excesiva, o porque los demás así lo creyeran. Constance, una joven adorable y bondadosa a la que al principio se atisba trabajando en la oficina del rector, ve con generosidad lo que el narrador percibe con ferocidad. Su indulgencia le permite a él continuar.

El verdadero argumento de la novela de Jarrell, tal como se presenta, consiste en el caudal de deslumbrantes descripciones de los personajes; sobre todo de la inagotablemente fascinante, vergonzante Gertrude. Los personajes precisan de continuadas descripciones, no porque jamás «desentonen» y por ende nos sorprendan, o porque el narrador, como Tower en *El halcón peregrino*, cambie de parecer respecto de ellos. (Los personajes de la novela de Wescott no pueden ser tipos: es precisamente la función de la atención del narrador volverlos cada vez más complicados.) En *Cuadros de una institución,* el «yo» continúa la descripción de sus personajes porque sigue ideando frases nuevas, ingeniosas, alocadas, cada vez más hiperbólicas, para compendiarlos.

Siguen siendo tontos y él —la voz narrativa— sigue siendo inventiva. Su excitación es léxica o retórica, no psicológica o ética. ¿Hay aún otro modo de precisar estas locuras verbalmente? ¡Avante!

Cómo circunscribir y refinar una historia y cómo abrir una historia son dos aspectos de la misma tarea.

Explicar, informar, amplificar, relacionar, colorear: piénsese en las digresiones ensayísticas de *Las ilusiones perdidas* y en *Esplendores y miserias de las cortesanas*, *Moby Dick*, *Middlemarch*, *El egoísta*, *Guerra y paz*, *En busca del tiempo perdido*, *La montaña mágica*. Semejante ambición totalizante hincha una novela. ¿Existe la palabra «enciclopedizar»? Debería existir.

Condensar, mondar, acelerar, amontonar, estar dispuesto a renunciar, destilar, dar un salto, concluir (aunque se pretenda concluir una y otra vez): piénsese en el brillo aforístico de *El halcón peregrino*, *Cuadros de una institución*, *Noches insomnes*. Semejante ambiciosa celeridad reduce drásticamente el peso y la extensión de una novela. Las novelas impulsadas por la necesidad de resumir, de intensificar inexorablemente, propenden a tener una sola voz, breve, y a menudo no son en absoluto novelas en el sentido convencional. En ocasiones, buscarán lo inexpresivo, fingirán la tersura de una alegoría o una fábula, como sucede en *El padre muerto* de Donald Barthelme. ¿Existe el verbo «angularizar»? ¿O «elipsificar»? Tendrían que existir.

Las condensadas narraciones en primera persona no cuentan historia alguna; tienden a la proyección de unas cuantas disposiciones de ánimo. Una plétora de vivencias que traen sabiduría mundana (y, por lo general, desencanto) se insinúa a menudo. Es difícil imaginar a un narrador cándido con una inclinación por la sinopsis mordaz. Semejantes ánimos matizan el arco narrativo entero, que acaso se oscurece pero que, en sentido estricto, no se desarrolla. En las narraciones contadas por un observador interno, el final está mucho más cerca del comienzo que en las narraciones amplificadas por las digresiones. No solo porque la novela es más corta sino porque la

mirada es retrospectiva y porque se conoce el final del relato desde el principio. Por más sencilla que se pretenda una narración, no puede menos que registrar algunos estremecimientos de lo patético anticipado: el patetismo de lo ya conocido y de lo no evitado. El principio será una variante anticipada del final, el final, una tardía y de algún modo rebajada variante del comienzo.

Las historias adelgazadas por las elipsis y los juicios refinados en lugar de cebadas por la expansividad ensayística pueden parecer una lectura más rápida. No es así. Incluso ante oraciones proferidas como balas, la atención puede dispersarse. Todo momento de refinamiento lingüístico (o de incisiva intelección) es un momento de estasis, un final potencial. Las rotundidades aforísticas socavan el impulso de avance, que prospera con oraciones tramadas de un modo más suelto. *Noches insomnes* (una novela sobre el clima mental) fascina por el carácter escrupuloso y la garra de la voz narrativa, la agilidad de sus descripciones en semistaccato y su brío epigramático. Carece de forma en el sentido novelístico usual. Carece de forma, al igual que el clima no la tiene, en lugar de comenzar y concluir del modo estructurado habitual, va y viene.

Una voz en primera persona entregada a mirar y a reflexionar es probable que se vea llevada a registrar sus desplazamientos, como si eso fuera lo que una conciencia solitaria hiciera con su tiempo. Estas narraciones con narradores melancólicos o manifiestamente superiores son a menudo relatos de viajeros, historias de alguna suerte de errancia, o de una pausa en errancia. *El halcón peregrino* se desarrolla entre los peripatéticos ricos. El aburrido pueblo universitario descrito en *Cuadros de una institución* está repleto de profesionales exitosos que llegan de o van hacia algún otro sitio. El mayor dramatismo que presenta la historia es el de esos viajes que marchan sobre ruedas. Quizá las narraciones que condensan deben carecer relativamente de argumento, y los grandes acontecimientos conflictivos se adaptan mejor a los libros gruesos.

Muchos desplazamientos quedan recogidos en *Noches insomnes,* ninguno no relacionado con una vida entera de lectura incesante, de

libros gruesos y delgados:

> De Kentucky a Nueva York, de Boston a Maine, a Europa, llevada por un río de párrafos y capítulos, de verso blanco, de libritos traducidos del polaco, de librotes traducidos del ruso: todos consumidos en un sedentarismo insomne. Es acaso suficiente; no importa que sea la verdad.

El viaje de lo libresco, sin duda una fuente de muchos placeres hondos, es sin embargo ocasión para la ironía, como si la propia vida no hubiera alcanzado el grado de interés convenido. Una carrera de viajes mentales, ilustrada por una dotación justa de viajes reales seguros y relativamente cómodos, no contribuye a que un argumento sea muy emocionante. «Sin duda no tiene el dramatismo de: Yo vi al viejo capitán de fragata de barbas blancas en el muelle y me alisté para la travesía. Pues, al fin y al cabo —mejor nombrar la formidable restricción desconocida para otros representativos y brillantes narradores en primera persona—, "yo" soy una mujer».

Comparados con los comienzos, es menos probable que los finales de las novelas resuenen, que cierren con un golpe aforístico. Lo que transmiten es la venia para que las tensiones mengüen. Son más un efecto que una declaración.

El halcón peregrino comienza con la llegada de los Cullen y debe continuar hasta que se marchan y detenerse muy poco después de su partida. *Cuadros de una institución* también concluye con una salida, de hecho dos salidas. Para alegría de todos, Gertrude y su marido ya están de vuelta en el tren a la ciudad de Nueva York cuando termina el curso de primavera. Luego se sabe que el narrador mismo, al aceptar el ofrecimiento de un puesto superior en otra universidad, también se irá de Benton pronto, con algo de pesar y algo más que un poco de alivio.

El halcón peregrino cierra con una reflexión ambigua sobre el matrimonio. Tower sostiene que le preocupa el efecto del espectáculo atormentado de los Cullen en Alex:

—Nunca te casarás, querida —le dije a Alex, para tomarle el pelo—. Tu amiga la señora Cullen cree que sí, pero no tiene imaginación. Después de esta fantástica mala suerte, te dará miedo.

—¿Te importa decirme a qué mala suerte te refieres? —preguntó, sonriendo para demostrar que entraba en el juego.

—Fantásticas y malas lecciones prácticas.

—Nunca serás novelista —dijo ella, metiéndose conmigo—. Los Cullen me dan envidia, ¿no lo ves?

Y de la expresión de su rostro deduje que ni ella misma sabía si lo decía en serio.

En sus últimas frases, la novela de Wescott crea un aluvión de dudas sobre lo que se quiere decir y sobre lo que se siente, como un intercambio de burlonas falsedades: «Nunca te casarás», «Nunca serás novelista». A los lectores que han retenido la información deslizada en el mismo primer párrafo (Alex pronto conocerá y se casará con el hermano del narrador) y a los que aún fascina el sufrimiento histriónico de los Cullen, analizado por el triste narrador, el final puede parecer ligero; quizá demasiado ligero. O un excesivamente esmerado *da capo*.

Cuadros de una institución concluye como las grandes comedias, con una celebración del matrimonio. Es el narrador no identificado, hasta entonces el más activo de los observadores, el dueño de toda la sosegada escena última. Las vacaciones de verano han comenzado; el campus está vacío; ha estado en su despacho revisando libros y documentos («Trabajé mucho el resto de la tarde: deseché, deseché y deseché…»). Luego se marcha:

Cuando por fin bajé todo estaba vacío y silencioso; mis pasos resonaban por el pasillo, mientras lo recorría mirando fuera la luz del sol entre los árboles. No había nadie en el edificio; nadie, me parecía, en todos los edificios de Benton. Entré a la cabina telefónica de la primera planta, marqué el número de mi casa, y el «hola» de mi mujer era leve y lejano en el silencio. Dije: «¿Puedes recogerme ahora, cariño?». Ella respondió: «*Claro* que puedo. Salgo ahora mismo».

Por todo lo que casi nada se sabe del narrador, y aún menos de su del todo imaginada esposa, parece conveniente que esta novela sobre

matrimonios cómicos y patéticos (pero nunca trágicos) concluya así, con el *Claro* en cursivas, lo cual evoca, con exquisita economía, el amparo y la idoneidad del verdadero matrimonio.

Y aquí están las últimas líneas de *Noches insomnes,* la cual, puesto que no relata una sola historia, no tiene dónde concluir de modo manifiesto. *El halcón peregrino* y *Cuadros de una institución* avanzan en un periodo de tiempo anunciado y circunscrito: una tarde y las primeras horas de la noche; un curso de primavera. *Noches insomnes* se prolonga decenios, en rápida retrospectiva o prospectiva, mientras su gallarda narradora descasada acumula soledades. Mejor ratificar la soledad —escribiendo: la labor de la memoria— mientras se reconoce el anhelo de comunicarse, de escribir cartas, de llamar por teléfono.

> A veces me ofende el glosario, la concordancia de la verdad, que muchos tienen de mi vida real, como un par de gafas adicional. Quiero decir que tal hecho es para mí un estorbo para la memoria.
>
> Por lo demás, me gusta que me conozcan aquellos a quienes quiero. *Asistencia pública*, hermosa frase. Así, siempre estoy al teléfono, siempre escribiendo cartas, siempre despertando para dirigirme a B. y a D. y a C.; a quienes no me atrevo a llamar hasta la mañana y con quienes sin embargo debo hablar a lo largo de la noche.

Así que *Noches insomnes* concluye con una partida también. Concluye dejando —es decir, excluyendo con delicadeza— al lector («me gusta que me conozcan aquellos a quienes quiero»), el cual es un supuesto lector indiscreto, en busca de la concordancia de la verdad en una «vida real».

Una narración autobiográfica socapa de diario (*Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke), unas memorias en la prosa de un poeta (*El salvoconducto* de Pasternak) y un volumen de cuentos (*Historias de Berlín* de Isherwood) han sido mencionados por Hardwick como incentivos cuando se propuso escribir *Noches insomnes* para demoler los géneros.

Por supuesto que todos los géneros de ficción se han nutrido siempre de las vidas de los escritores. Cada detalle de una obra narrativa fue alguna vez una observación o un recuerdo o un deseo, o es el sincero homenaje a una realidad al margen del yo. Que la novelista pretenciosa y la universidad pretenciosa en *Cuadros de una institución* cuenten con modelos bien conocidos ilustra las consabidas prácticas de la narrativa. (En una sátira esa es la norma: habría sido sorprendente que Jarrell no hubiera tenido en mente a una novelista real, a una universidad real.) Y se descubrirá que los autores de narraciones en primera persona a menudo han prestado a esa voz algunos datos biográficos sueltos. Por ejemplo, recordar, pues ya se ha dicho, que Alex Henry contraerá matrimonio ayuda a explicar el final de *El halcón peregrino*. Pero que se casará con el hermano del narrador, del que nunca se dice nada en la novela, parece rebuscado. No lo es. La gran amiga que inspiró el personaje de Alex, una expatriada rica de los años veinte con una casa en el Rambouillet de moda, cerca de París (el pueblo rebautizado Chancellet), en efecto, tras de volver al país, se casó con el hermano de Wescott.

Muchos narradores en primera persona están dotados de suficientes rasgos gratos como para parecerse por amor propio a sus autores. Otros están allí como creaciones por la gracia de Dios, lo que el autor cree (o espera) que no ha llegado a ser. Wescott, si bien no era (como Tower) un escritor fracasado, a menudo se reprochaba a sí mismo su holgazanería, y es extraño que alguien capaz de un libro tan espléndido como *El halcón peregrino* escribiera solo una vez en su larga vida a pleno rendimiento. Hawthorne siempre luchó contra el Coverdale que llevaba dentro. Al escribir a Sophia Peabody en 1841 desde la granja de Brook, el modelo de la comunidad cooperativa descrita en *La granja de Blithedale*, Hawthorne bendice a su futura esposa por impartirle la noción de la «realidad» de la vida y por impedir que «una sensación de frialdad y extrañeza» se infiltre en su corazón; es decir, por salvarlo de convertirse en alguien como Coverdale.

Pero ¿qué ocurre cuando el «yo» y el autor ostentan el mismo nombre o sus circunstancias vitales son idénticas, como en *Noches*

insomnes o en *El enigma de la llegada* de V. S. Naipaul y *Vértigo* de W. G. Sebald? ¿Cuántos hechos de la vida de un autor se pueden absorber sin que seamos reacios a llamar al libro «novela»? Sebald es el escritor que juega más audazmente con este proyecto en la actualidad. Sus narraciones sobre la obsesión mental, las cuales quiere que tengamos por ficción, son relatadas por un álter ego de emociones perturbadas que insiste en sostener su solemne objetividad, al extremo de incluir fotografías de sí mismo entre las muchas que anotan sus libros. Por supuesto, casi todo lo que por lo general podría confesarse en una obra autobiográfica está ausente en los libros de Sebald.

De hecho, el hermetismo —que podría llamarse reticencia, discreción u ocultamiento— es esencial para que estas obras anómalas eviten caer en la autobiografía o las memorias. Se puede emplear la propia vida, pero solo un poco, y desde un ángulo oblicuo. Sabemos que la narradora de *Noches insomnes* se basa en una vida real. Kentucky es el lugar de nacimiento de una escritora llamada Elizabeth Hardwick, que en efecto conoció a Billie Holiday poco después de irse a vivir a Manhattan en los cuarenta, en efecto pasó un año en Holanda a principios de los cincuenta, en efecto tuvo una gran amiga llamada M., en efecto vivió en Boston, ha tenido casa en Maine, ha vivido muchos años en el lado oeste de Manhattan y así sucesivamente. Todo ello aparece en su novela como atisbos: lo contado es ideado para ocultar, para desviar a los lectores del rastro, y para revelar.

Editar la propia vida es salvarla, en la narrativa, para la persona. Ser identificado con la vida propia tal como la ven los demás puede implicar que se la ve finalmente de igual modo también. Esto solo puede suponer un obstáculo para la memoria (y, presuntamente, para la invención).

Cuando los recuerdos no se relatan en orden cronológico, hay más libertad para la elipsis y para el compendio. Los recuerdos —fragmentos de recuerdos, transformados— surgen como cadenas de anotaciones exuberantes que envuelven, y ocultan, el meollo de la historia. Y el arte de intensa compresión y descentramiento de Hardwick es simplemente demasiado célere para contar una sola

historia al mismo tiempo; demasiado rápido, a veces, para contar historia alguna, sobre todo cuando se espera una. Por ejemplo, se abunda en el matrimonio, sobre todo en una larga telenovela cuya estrella es el mujeriego marido de una pareja holandesa, amigos de la narradora y de su otrora marido cuando residían en Holanda. Su propio matrimonio se anuncia así en la quinta página: «Yo era entonces un "nosotros"… Marido-mujer: ningún paso nuevo por descubrir en esa sólida tradición clásica». El silencio que sigue al «nosotros» —una declaración de independencia que ha de ser intrínseca a la creación del «yo» autoritario e inquisitivo capaz de escribir *Noches insomnes*— perdura hasta una oración cincuenta páginas después: «Estoy sola aquí en Nueva York, ya no soy *nosotros*. Años, decenios incluso, han pasado». Acaso siempre se le reprochará a los libros consagrados de un exaltado modelo de prosa no contarle lo *suficiente* a los lectores.

Pero no se trata de una autobiografía, ni siquiera de esta «Elizabeth», la cual está compuesta por materiales recogidos de, pero no idénticos a, Elizabeth Hardwick. Se trata de lo que vio «Elizabeth», de lo que pensaba de los demás. Su poder está vinculado a sus rechazos, y a su peculiar paleta de simpatías. Sus juicios sobre los que sufren largo tiempo en matrimonios pésimos son despiadados, pero es benevolente con los pequeñoburgueses provincianos, le conmueven los malhechores ineptos y los traidores de clase y los fracasados engreídos. La memoria invoca una procesión de almas heridas: hombres tontos, tramposos, dependientes, amantes fugaces de ellos, que han sido demasiado consentidos (por ellos mismos y por las mujeres) y no tienen buen fin, y mujeres sencillas, humildes, corteses en papeles arcaicos que solo han vivido tiempos de penuria y no han sido consentidas por nadie. Hay desesperadas y cariñosas evocaciones de la madre de la narradora y diversos retratos sostenidos y divagantes, como en *Melanctha*, de mujeres invocadas como musas:

> Cuando pienso en mujeres de la limpieza que padecen enfermedades injustas pienso en ti, Josette. Cuando debo planchar o usar una cacerola pesada para cocinar, pienso en ti, Ida. Cuando pienso en la sordera, los padecimientos cardiacos y los idiomas que no hablo, pienso en ti, Angela. Las grandes tinas de

> lavar llenas de sábanas me recuerdan a más de una.

El cometido de la memoria, de esta memoria, es decidir de un modo harto enfático, pensar en las mujeres, sobre todo en las que cumplen vidas de trabajos forzados, mujeres a las que los libros escritos con primor suelen ignorar. La justicia exige que sean recordadas. Plasmadas. Convocadas al festín de la imaginación y del lenguaje.

Desde luego, se asumen los riesgos de convocar fantasmas. Los sufrimientos de los otros pueden sangrar en el alma propia. Se trata de protegerse a una misma. La memoria es inventiva. La memoria es una puesta en escena. La memoria se invita a sí misma y es difícil despedirla. De ahí la revelación deslumbrante que le da título al libro: que la recordación está íntimamente ligada al insomnio. Los recuerdos son los que hacen difícil conciliar el sueño. Los recuerdos se multiplican. Y los recuerdos no solicitados siempre parecen pertinentes. (Como en la narrativa: todo lo que se incluye está vinculado.) La osadía y el virtuosismo de las asociaciones de Hardwick embriagan.

En la última página, en la perorata con la que concluye *Noches insomnes,* la narradora observa, en un delirio recapitulativo final:

> Madre, las gafas de lectura y la cita cerca de los rostros fríos y húmedos, tan grises, de las intensas damas de la iglesia. Y luego una vida entera con su montón de hombres bajando y subiendo.
>
> El tormento de las relaciones personales. Nada nuevo salvo en el disfraz, y en la huida sobre las alas de los adjetivos. Es dulce la herida de los puñales al final de los párrafos.
>
> Nada nuevo salvo el lenguaje, lo siempre hallado. Cauteriza el tormento de las relaciones personales con ardientes preferencias léxicas, la puntuación nerviosa, los ritmos mercuriales de las frases. Plantea modos más sutiles, más dilatados de conocer, de simpatizar, de mantener a raya. Es cuestión de adjetivos. Es cuestión de énfasis.

SOBRE PAUL GOODMAN

Estoy escribiendo esto en una diminuta habitación de París, sentada en una silla de mimbre ante una mesita supletoria, frente a una ventana que domina un jardín; tras de mí hay un catre y una mesita de noche; en el suelo y bajo la mesa hay manuscritos, cuadernos de notas y dos o tres libros en rústica. Que yo haya estado viviendo y trabajando durante más de un año en una vivienda tan pequeña y desnuda, aunque al principio no lo planeé, ni lo pensé, sin duda responde a alguna necesidad de despojarme, de encerrarme en mí misma durante un tiempo, de comenzar de nuevo con lo menos posible en que apoyarme. En este París en que hoy vivo, que tiene tan poco que ver con el París de hoy como el París de hoy tiene poco que ver con el gran París, capital del siglo XIX y semillero de arte e ideas hasta fines de los sesenta, Estados Unidos es el más cercano de todos los lugares remotos. Incluso en los períodos en que no salgo para nada —y en los últimos meses ha habido muchos benditos días y noches en que no tengo deseos de dejar la máquina de escribir, como no sea para acostarme—, cada mañana alguien me trae la edición francesa del *Herald Tribune*, con su monstruoso *collage* de «noticias» de Estados Unidos, resumidas, tergiversadas, más extrañas que nunca desde la distancia: los B-52 haciendo llover muerte ecológica sobre Vietnam, el repugnante martirio de Thomas Eagleton, la paranoia de Bobby Fischer, el ascenso de Woody Allen, fragmentos del diario de Arthur Bremer y, la semana pasada, la muerte de Paul Goodman.

Descubro que no puedo escribir solo su nombre de pila. Desde luego, nos llamábamos Paul y Susan siempre que nos encontrábamos, pero tanto en mi mente como en conversación con otros, nunca fue solo

Paul, ni siquiera Goodman, sino siempre Paul Goodman, su nombre completo, con toda la ambigüedad de sentimiento y familiaridad que ello implica.

La pena que sentí por la muerte de Paul Goodman es más aguda porque no fuimos amigos, aunque habitamos varios de los mismos mundos. Nos conocimos hace dieciocho años. Yo tenía veintiún años, era estudiante graduada de Harvard y soñaba con vivir en Nueva York. En un viaje de fin de semana a la ciudad, alguien a quien yo conocía, que era amigo suyo, me llevó al piso de la calle Veintitrés donde Paul Goodman, junto a su esposa, celebraba su cumpleaños. Estaba ebrio, se jactaba roncamente, ante todos, de sus proezas sexuales, y habló conmigo el tiempo suficiente para parecer un poco descortés. La segunda vez que nos encontramos fue cuatro años después, en una reunión en Riverside Drive, donde parecía más calmado, pero igualmente frío y absorto en sí mismo.

En 1959 me mudé a Nueva York, y desde entonces, hasta finales de los años sesenta, nos encontramos a menudo, aunque siempre en público: en fiestas de amigos comunes, en discusiones de grupo y mesas redondas sobre Vietnam, en marchas y manifestaciones. Habitualmente, yo hacía un tímido esfuerzo por hablar con él cada vez que nos encontrábamos, con la esperanza de poder decirle, directa o indirectamente, cuánto significaban sus libros para mí y cuánto había aprendido de él. Él me rechazó en cada ocasión, y yo acabé por retirarme. Me dijeron unos amigos comunes que, en realidad, las mujeres no le atraían como personas aunque, desde luego, hacía una excepción con unas cuantas en particular. Traté de resistirme a tal hipótesis tanto como pude (me parecía poco digna) y, por último, cedí. Al fin y al cabo, se traslucía en sus escritos; por ejemplo, el mayor defecto de *Growing Up to Absurd*, que pretende tratar los problemas de la juventud estadounidense, es que habla de ella como si solo estuviera formada por muchachos adolescentes y hombres jóvenes. Cuando volvimos a encontrarnos, mi actitud dejó de ser abierta.

El año pasado, otro amigo común, Ivan Illich, me invitó a Cuernavaca cuando Paul Goodman estaba allí dando un seminario y le

dije a Ivan que preferiría ir después de que se hubiese marchado. Ivan sabía, por muchas conversaciones, cuánto admiraba yo la obra de Paul Goodman. Pero el intenso placer que yo sentía cada vez que pensaba que estaba vivo y sano y escribiendo en Estados Unidos de Norteamérica se convertía en una dura prueba cuando me encontraba con él en la misma habitación sintiendo mi incapacidad para establecer el menor contacto. Así pues, en un sentido absolutamente literal, Paul Goodman y yo no solo no éramos amigos, sino que me desagradaba, y la razón, como a menudo expliqué quejándome cuando estaba vivo, es que yo sentía que no le gustaba. Siempre supe cuán patético y simplemente formal era ese desagrado. No es la muerte de Paul Goodman lo que me ha hecho, súbitamente, darme cuenta.

Paul Goodman había sido uno de mis héroes durante tanto tiempo que no me sorprendí lo más mínimo cuando se hizo famoso, pero siempre estuve un poco asombrada de que la gente pareciera darlo por sentado. El primer libro suyo que leí —tenía yo diecisiete años— fue una recopilación de cuentos titulado *The Breakup of Our Camp*, publicado por New Directions. Al cabo de un año había leído todo lo que él hubiese publicado, y desde entonces, me mantuve al día. No hay ningún escritor estadounidense vivo por quien yo haya sentido el simple impulso de leer, tan pronto como fuera posible, *todo* lo que escribiera, sobre cualquier tema. Que casi siempre estuviera de acuerdo con lo que pensaba no era la razón principal; hay otros escritores con quienes convengo, pero a los que no soy tan leal. Era aquella voz suya lo que me seducía, aquella voz norteamericana directa, excéntrica, egoísta, generosa. Si Norman Mailer es el escritor más brillante de su generación es, desde luego, por la autoridad y excentricidad de su voz; y sin embargo, yo, al menos, siempre encontré aquella voz demasiado barroca, un tanto elaborada. Admiro a Mailer como escritor, pero realmente no creo en su voz. La voz de Paul Goodman es lo auténtico. No ha habido una voz tan convincente, genuina, singular en nuestra lengua desde D. H. Lawrence. La voz de Paul Goodman tocaba todo aquello que escribía con intensidad, interés y una seguridad y torpeza propias, terriblemente atractivas. Escribía con una audaz mezcla de

rigidez sintáctica y acierto verbal; era capaz de escribir frases de una maravillosa pureza de estilo y vivacidad de idioma, y también de escribir tan desmañada y torpemente que había que suponer que lo hacía a propósito. Pero nunca importaba. Era su voz, su inteligencia y la poesía de su inteligencia encarnada la que me conservaba como leal y apasionada adicta suya. Aunque a menudo no era elegante como escritor, sus textos y su espíritu tenían el don de la elegancia.

Entre los estadounidenses existe un terrible y rastrero resentimiento hacia el escritor que intenta hacer muchas cosas. El hecho de que Paul Goodman escribiera poesía y obras de teatro y novelas, así como crítica social, que escribiera libros sobre especialidades intelectuales custodiadas por cancerberos académicos y profesionales, como urbanismo, educación, crítica literaria o psiquiatría, se le echó en cara. El hecho de que fuera un gorrón académico y un psiquiatra proscrito, sin dejar de ser, al mismo tiempo, tan profundo conocedor de las universidades y de la naturaleza humana, escandalizó a mucha gente. Esta ingratitud me asombra y siempre me ha asombrado. Sé que Paul Goodman a menudo se quejó de ella. Quizá su expresión más punzante se encontraba en el diario que llevó entre 1955 y 1960, publicado como *Five Years*, en que lamenta el hecho de no ser famoso, no ser reconocido ni recompensado por lo que es.

Tal diario fue escrito al término de su larga oscuridad, pues con la publicación de *Growing Up to Absurd*, en 1960, se volvió famoso, y desde entonces sus libros tuvieron una gran difusión y, podemos suponer, hasta fueron muy leídos, si es que las veces en que las ideas de Paul Goodman fueron repetidas (sin darle el debido crédito) es buena prueba de ello. Desde 1960 empezó a ganar dinero al ser tomado más en serio y fue escuchado por los jóvenes. Todo ello pareció complacerlo, aunque no dejó de quejarse de no ser bastante famoso, bastante leído, bastante apreciado.

Lejos de ser un egomaníaco que nunca pudiera contenerse, Paul Goodman tuvo toda la razón al pensar que no se le prestaba la atención

que merecía. Ello se aprecia claramente en las necrológicas que he leído desde su muerte, en la media docena de periódicos y revistas estadounidenses que recibo aquí, en París. En estas necrológicas no aparece más que como el escritor independiente e interesante que se volvió demasiado difuso, que publicó *Growing Up to Absurd*, que influyó sobre los rebeldes jóvenes norteamericanos de los sesenta, que fue indiscreto acerca de su vida sexual. La conmovedora nota de Ned Rorem, la única entre las que he leído que refleja cierto conocimiento de la importancia de Paul Goodman, apareció en *The Village Voice*, publicación leída por una gran parte del público del propio Goodman, pero no hasta la página 17. A medida que llegan las evaluaciones, ahora que Paul Goodman ha muerto, se le está tratando como figura marginal.

Yo no habría deseado para Paul Goodman la clase de «estrellato» que se ha dado a McLuhan, o incluso a Marcuse, que tiene poco que ver con la verdadera influencia y que no nos dice nada acerca de lo leído que es un escritor. De lo que me estoy quejando es de que los admiradores de Paul Goodman a menudo lo diesen por sentado. Creo que la mayoría nunca ha tenido claro lo extraordinaria que fue su figura. Podía hacerlo casi todo, y trató de hacer casi todo lo que un escritor puede hacer. Aunque sus obras de ficción se volvieron cada vez más didácticas y antipoéticas, continuó desarrollándose como poeta de sensibilidad considerable y totalmente ajeno a las modas; un día la gente descubrirá cuánta poesía buena escribió. La mayor parte de lo que dijo en sus ensayos acerca de la gente, las ciudades y el sentido de la vida es verdad. Su llamada «calidad de aficionado» es idéntica a su genio: esa calidad de aficionado lo capacitó para llevar a las cuestiones sobre la educación, la psiquiatría y el civismo un punto de vista provocativo, de precisión extraordinaria, y libertad para considerar el cambio práctico.

Es difícil enumerar todas las maneras en que me siento en deuda con él. Durante veinte años fue para mí, en pocas palabras, el escritor estadounidense más importante. Fue nuestro Sartre, nuestro Cocteau.

No tuvo la inteligencia teórica de primera línea de Sartre; nunca tocó la fuente demencial y opaca de la fantasía genuina que Cocteau tuvo a su disposición al practicar tantas artes. Pero poseyó dones que ni Sartre ni Cocteau tuvieron nunca: una percepción intrépida sobre el sentido de la vida humana, una minuciosa y amplia pasión moral. Su voz en la página impresa es auténtica para mí, como lo han sido las voces de pocos escritores: familiar, cariñosa, exasperante. Yo sospecho que existió un ser humano más noble en sus libros que en su vida, cosa que acontece a menudo en la literatura. (A veces ocurre lo contrario, y la persona de la vida real es más noble que la persona de los libros. A veces casi no hay ninguna relación entre la persona de los libros y la persona de la vida real.)

Yo acumulé energía leyendo a Paul Goodman. Era uno de ese pequeño grupo de escritores, vivos o muertos, que establecieron para mí el valor de ser escritor, y de cuyas obras saqué las normas para medir mi propia obra. Ha habido algunos escritores europeos vivos en ese diverso y muy personal panteón, pero ningún escritor estadounidense vivo, aparte de él. Todo lo que hacía en papel me gustaba. Me gustaba cuando se mostraba terco, torpe, caprichoso, hasta equivocado. Su egoísmo me conmovía en lugar de repelerme (como a menudo me repele el de Mailer cuando lo leo). Admiré su diligencia, su voluntad de servir. Admiré su valor, que demostró de tantas maneras. Una de las más admirables fue su honradez acerca de su homosexualidad en *Five Years*, por lo que fue muy criticado por sus «respetables» amigos del mundo intelectual neoyorquino; esto fue hace seis años, antes de que la Liberación Gay volviera *chic* sacar esas cosas al aire. Me gustaba cuando hablaba de sí mismo y cuando mezclaba sus propios tristes deseos sexuales con su anhelo de una forma de gobierno. Como André Breton, con quien se le puede comparar de muchas maneras, Paul Goodman era buen conocedor de la libertad, la alegría, el placer. Yo aprendí mucho acerca de estas tres cosas leyéndolo.

Hoy por la mañana, al empezar a escribir esto, busqué bajo la mesa,

cerca de la ventana, algún papel para la máquina de escribir y vi que uno de los tres libros en rústica tapados bajo los manuscritos es *La nueva reforma*. Aunque estoy tratando de vivir durante un año sin libros, algunos se las arreglan, de algún modo, para colarse. Me parece apropiado que incluso aquí, en esta minúscula habitación donde están prohibidos los libros, donde trato de escuchar mi propia voz y descubrir lo que realmente pienso y realmente siento, haya al menos uno de Paul Goodman, pues no ha habido ningún apartamento en que haya vivido durante los últimos veintidós años en el que no estuvieran la mayoría de sus libros.

Con o sin ellos, yo seguiré marcada por él. Seguiré lamentando que ya no esté vivo para hablar en libros nuevos, y que todos tengamos que seguir con nuestros vacilantes intentos de ayudarnos unos a otros y de decir lo que es cierto y de soltar la poesía que tengamos y de respetar la locura y el derecho a equivocarse de los demás y a cultivar nuestro sentido de civismo sin las regañinas de Paul, sin las pacientes y sinuosas explicaciones que Paul daba de todo, sin la gracia del ejemplo de Paul.

DE *EN AMÉRICA*

—Verá usted, querida Marina… Confío en que no se preocupará del «madame Marina» y el «señor Booth» ahora que estamos a solas y yo exhausto, saciado de aplausos y tan bebido como necesito estarlo… Debo decirle que no he aprobado su gesto de esta noche, cuando ha ido al frente del escenario y me ha tocado. No tengo nada que objetar a que me mire continuamente, haciendo caso omiso de los demás presentes en la sala de justicia. Ambos estamos de acuerdo en que el discurso se dirige a Shylock. «La clemencia tiene esta cualidad, que no se fuerza, sino que cae del cielo como la suave lluvia». No, eso no es cierto, pero no es de lo que se trata, lo que quiero decir es, es… Porcia intenta convencer a Shylock, y así conmoverle. Él no se conmueve fácilmente. Tiene demasiados motivos de queja. El desgraciado individuo puede conmover a Porcia, pero ella nunca debería tocar a Shylock, aunque solo le toque el hombro. Ni el hombro ni ninguna otra parte. ¡No hay que tocarle! Shylock sufre. *[Mira fijamente el vaso que tiene en la mano.]* Y el sufrimiento le vuelve a uno muy… irritable. *[Alza la vista.]* Supongo que usted quiso mostrar que Porcia es muy femenina bajo su toga roja de abogada, muy femenina, y por lo tanto sabe, sin necesidad de que se lo digan, que el ogro tiene sentidos, afectos, pasiones, heridas. Pero ese gesto es neciamente sentimental. *[Sacude la cabeza.]* Tiene usted un sentimentalismo monstruoso, señora, ¿nunca se lo habían dicho? Por mi parte prefiero los gestos amplios y airados. Lo cual no significa que no la toque a usted antes de que termine la velada, si bebo un poco más. No me diga que está casada o que ya no es joven o algo por el estilo. Tiene trece años menos que yo, a menos que mienta acerca de su edad, como lo hace toda mujer atractiva que puede hacerlo sin temor a que no la crean, pero dejemos eso, lo de tocarnos y el resto, para más tarde, cuando se nos antoje. *[Se acerca a la*

chimenea.] De momento solo insistiré en que beba conmigo. ¿No opone una resistencia de gran dama? Una señal excelente. Excelente. Pero que asienta y sonría, con esa sonrisa infaliblemente seductora, y se toque el encantador cabello, no es suficiente. Quiero oír un claro: «Sí, Edwin. Sí… Edwin». ¡Bravo! Bien hecho. *[Apura el licor.]* ¡Y «bien hecho» a ti, Ned! *[Deja el vaso vacío sobre la repisa.]* De niño me llamaban Ned, pero usted no puede llamarme así, no cuando acaba de empezar a llamarme Edwin. Ned sería demasiado íntimo, ¿no le parece? Y tanto usted como yo nos arreglamos mejor con unas modestas dosis de intimidad. Somos actores. *[Pone el pie derecho en el guardafuego.]* ¿Desearía ser de nuevo una niña, Marina? Ah, usted tampoco. Eso es algo que tenemos en común. Aunque sospecho que usted y yo no tenemos mucho en común, aparte de ser actores. Le concedo que eso es bastante. ¿No es cierto, Marina? ¿Me escucha con una atención completa, Marina? Observo que, azorada, su mirada vaga, digamos, al busto de Shakespeare que está encima de la estantería. Siga mirándolo. Encontrará un retrato o un busto de Shakespeare en cada sala de esta casa. ¿Quiere que se lo baje? *[Se dirige a la estantería.]* ¿No? Creo que preferiría mucho más mirarme a mí. *[Da unas palmaditas a la cabeza del busto de Shakespeare.]* Actuar, Marina, es lo que usted y yo hacemos. Esta noche hemos actuado ante el público. Tolerablemente bien, podría añadir. Y, sin público, seguiremos actuando entre nosotros, ¿de acuerdo? Pero, por supuesto, seremos de una sinceridad perfecta. *[Hace una reverencia teatral.]* ¿A quién interpretaré? Creo, déjeme ver, creo que encarnaré a Edwin Booth. Qué idea tan sobresaliente. Parece un individuo mucho más interesante que Shylock, y tan desdichado como este. Famoso y desdichado, meditativo, espléndidamente dotado para interpretar papeles trágicos. Sin embargo, no me considere demasiado tiránico, preferiría… esta noche… que usted no interpretará a Marina Zalenska. *[Saca una botella de whisky de un armario.]* ¿Podría considerar la posibilidad? Solo para seguirme la corriente. Sin duda tiene usted varios otros yoes en su repertorio. Creo realmente que es muy divertido que durante los diez últimos años todo el mundo haya convenido en que la actriz más grande en el mundo de habla inglesa es una polaca.

Una polaca con acento. Sí, Marina. Ya nadie menciona su acento, eso forma parte de su magia, pero lo cierto es que resulta la mar de evidente. Ah, por el amor de Dios, no haga ese mohín, mujer. No negaré que, con acento y todo, su dicción es mejor que la de la mayoría que tiene el inglés como lengua materna. ¿Otro vaso? Estupendo. Siento curiosidad por ver si le hará efecto. *[La rodea.]* Es usted encantadora, Marina Zalenska. O bien soy del todo sincero o bien solo quiero halagarla. ¿Qué le parece? O ninguna de las dos cosas. Tal vez soy un loro. *[Grazna como un loro.]* No se alarme. Mi padre lo hacía a veces, entre bastidores. Sonreía tontamente, chillaba y graznaba. Poco antes de salir a escena y volverse al instante noble, elocuente y melodioso. ¿Qué le estaba diciendo? Ah, sí, *ellos* decían: «Es la persona más encantadora que jamás he conocido». ¿No le preocupa eso jamás, Marina? ¿No se pregunta nunca qué debe de haberse hecho a sí misma, en nombre de Dios, para que la encuentren tan encantadora? *[Le besa la mano.]* Probablemente sepa que no tuve éxito con la interpretación de Romeo y pronto lo eliminé de mi repertorio. En cuanto a Benedick… ¡jamás fui un buen Benedick! Jamás podía ser lo bastante ligero. Hay algo en mí que me mantiene apegado a la tierra, y nunca podré superarlo y emprender el vuelo. Ah, bueno. Debemos hacer lo que mejor hacemos. ¿No está de acuerdo? Lo que más me gusta es encarnar a personajes malvados. Es una lástima que no figure *Ricardo III* en la gira. *[Se contorsiona, se vuelve deforme.]* Ese fue el primero de los grandes papeles de mi padre. Y usted ha sido Lady Anne, aunque todavía no conmigo, ¡ay!, la dama que no puede resistirse a Ricardito el Giboso cuando hace el papel de amante. *[Se endereza.]* Dígame, ¿es usted tanto más joven que yo? ¡No se ruborice, mujer! ¿Cree que aquí estamos en el escenario? ¿Y bien? Su secreto estará a salvo conmigo. Veo que titubea. Veo que quiere complacerme. Eso había pensado. Bueno, veo que aún tiene siete años menos que yo, y con muy buen aspecto, algo esencial para una mujer. ¿Soy demasiado sardónico? ¿Tiene necesidad de algún bálsamo? Todos los actores necesitan que los halaguen. ¿Quién sabría esto mejor que Edwin Booth? Veamos, ¿qué podría decirle para complacerla que también sea cierto? Ah, sí. *[La*

señala con un dedo.] Camina bien. Esta noche me ha gustado su manera de andar. No olvida que la obra está ambientada en Venecia. Porcia camina como si pisara mármol. No lo olvidaré, lo cual significa que lo robaré. A partir de ahora, Shylock también caminará sobre mármol. *[Se desplaza por la sala. Su manera de andar se vuelve afectada. Se detiene. Ríe.]* Como ve, aún estoy trabajando el papel al cabo de tantos años. Cuando mi padre tenía que interpretar el papel de Shylock, iba por ahí mascullando en hebreo. O algo que sonaba como el hebreo. Cierta vez, cuando interpretaba a Shylock en Atlanta, entró en el mejor restaurante de esa ciudad, pidió jamón y verdura y cuando el camarero se lo sirvió, arrojó el plato al suelo, gritó «¡Impuro! ¡Puaf! ¡Impuro! ¡Puaf!» y salió enfurecido del local. Por mi parte, como soy la encarnación de la racionalidad, no pienso en Shylock ni un solo instante cuando no estoy en el escenario con la túnica marrón oscuro de judío y el fláccido sombrero amarillo leonado, sosteniendo con la mano derecha el nudoso bastón. *[Le tiende la mano.]* Tampoco pienso como Otelo, excepto cuando me he embadurnado de hollín para convertirme en el Moro. Ni siquiera como Ricardo III, por más que me guste el papel. Y lo mismo digo con respecto a Richelieu. Hamlet… quizá. Podríamos decir que tengo una debilidad por Hamlet. No porque todo el mundo crea que me parezco a Hamlet. ¿Yo me parezco a Hamlet? Como diría mi padre, ¡puaf! De todos modos, Hamlet me recuerda algo que hay en mí. Quizá sea que Hamlet es actor. Sí, Marina, en eso se resume todo. Está actuando. Parece ser una cosa, ¿y qué hay por debajo de esa apariencia? Nada. Nada. Nada. El traje negro como la tinta que lleva en la corte, en la segunda escena. Ese tenaz y aparatoso duelo por su padre. A todo el mundo se le muere el padre, como le recuerda Gertrudis, y tiene razón. «¿Por qué te parece tan particular?» Y Hamlet grita, está gritando, ¿sabe?, «¿Parece, señora? No, lo es; no sé lo que es "parece"». Pero sabe lo que es «parece». No sabe nada más. Ese es su problema. Hamlet daría cualquier cosa, lo que fuese, por no ser actor, pero está condenado a serlo. ¡Condenado a ser actor! Espera a abrirse paso por entre la apariencia y la actuación, y solo *ser,* pero al otro lado de la apariencia no hay nada, Marina, salvo la muerte. Salvo la Muerte.

[Mira a su alrededor en la sala.] Estoy buscando mi calavera de Yorick. ¿Es posible que se me haya extraviado? ¡Yorick! Quiero decir, ¡Philo! ¿Dónde estás? ¿Qué has hecho con esa calavera? *[Abre el escritorio de tapa rodadera. Arroja unos papeles al suelo.]* ¡Un accesorio, un accesorio! ¡Mi reino por un accesorio! Mi última frase habría sido mucho más resonante si pudiera haber blandido una calavera. Salvo la muerte. Salvo la Muerte. ¿Ha oído la M mayúscula en la segunda «muerte»? De tales detalles están hechas las grandes interpretaciones. Pero estoy seguro de que la ha oído, Marina. ¿Qué mejor público que usted podría tener un trágico abrumado? *[Le tiende la mano.]* Mi princesita. Mi reina polaca. Ha consentido amablemente en hacer compañía a Ned mientras este se da a la bebida. Sabe que es del todo inofensivo, dado que está tan borracho, de modo que su virtud está a salvo. Aunque sea una respetable mujer casada, no tan joven, etcétera. Pero tenga cuidado con el viejo Ned. Es un tipo astuto. *[Hace una pirueta.]* Puede que solo finja estar bebido. Tal vez solo esté trastornado y, en consecuencia, sea un poquito, nada más que un poquito, peligroso. Como Hamlet, también él es astuto. Finge que no está actuando y da lecciones de actuación a los demás. «Di tu parlamento, por favor, como te lo he recitado, como brincando en la lengua.» ¿No cree que sus instrucciones a los actores son bastante evidentes? Mucho. «Acomoda la acción a la palabra, la palabra a la acción». ¡Vamos, si es tan banal como Polonio! ¿Dónde está el fuego? ¿Dónde está la temeridad? Tal vez debería interpretar a Hamlet de puntillas, toda la obra de principio a fin, como mi padre interpretó cierta vez a Lear en Buffalo. O susurrando, como interpretó en una ocasión a Yago en Filadelfia. Claro que mi padre estaba loco o borracho o ambas cosas. No es fácil decidirse por una de ellas. Como yo, ¿es eso lo que está pensando, Marina? ¿No lo es? Ah. Creía que iba a ser sincera con su viejo amigo Ned. *[Se sienta junto a ella en el diván.]* ¿Pero está Hamlet loco? Ha corrido mucha tinta sobre ese particular. Yo diría que Hamlet debe ser considerado loco porque solo un loco pensaría en disfrazarse de loco, cuando hay tantos otros disfraces entre los que elegir. Pero tal vez no, tal vez no haya tantos disfraces entre los que elegir. Supongamos que el de loco es el único disponible, qué le

parece, Marina, en cuyo caso la elección de Hamlet tiene perfecto sentido. Un excelente, racional, encantador… príncipe de Dinamarca, siempre lo digo. Una pizca desdichado, es cierto. En realidad, muy desdichado. Pero si ser desdichado equivaliera a estar loco, entonces todos estaríamos *locos. [Se quita los zapatos y se restriega los pies.]* ¿La estoy aburriendo? Espero que no, porque ahora llego a su papel. *[Se pone en pie de un salto.]* Pero Ofelia sí que enloquece, por lo que no es interesante. Delira acerca de las flores. Hamlet no se portó bien con ella. Pobre chica. Hamlet hundió su hoja en el vientre del padre de Ofelia. Bueno, su madre le estaba poniendo nervioso. Y él creyó que había una rata detrás de la cortina. *[Toma el atizador de la chimenea y lo blande como una espada.] Y* entonces se arrojó al agua. ¿Comprende lo que es la locura, Marina? No lo creo. Apostaría a que es muy experta en tener a raya sus pesares. No del todo, claro. ¿Me equivoco? Un poquito, solo un poquito de sufrimiento. Ah, ustedes los europeos. Ustedes inventaron la tragedia, por lo que creen que tienen su monopolio. Y nosotros, los americanos, todos somos optimistas ingenuos. Muy bien. En este mismo momento noto un acceso de optimismo ingenuo. ¡Qué placentero! Aaah… ¿Otro whisky, Marina? ¿Sabe? La única vez que le he visto hacer que Ofelia parezca loca de veras fue la semana pasada en Providencia, cuando, algo fuera de lo corriente en usted, estaba distraída, puede que por mi culpa, pues estaba a su lado entre bastidores, haciendo rechinar los dientes, y usted salió a escena en el cuarto acto con las manos vacías y, sin la menor turbación, procedió a distribuir su ramo a Gertrudis, Claudio y Laertes. Unas flores invisibles. Mi padre lo habría apreciado. *[Se sirve un vaso.]* ¿Le he dicho que mi padre graznaba como un loro? Recuerdo un *Hamlet* en Natchez, cuando, durante la escena de la locura de Ofelia, una voz fuera del escenario empezó a cacarear como un gallo y, ciertamente, era mi padre, encaramado en lo alto de una alta escala en los bastidores. *[Cacarea.]* De esta manera. Así pues, querida Ofelia, mire a su alrededor cuando enloquezca. Puede ser contagioso. Mi madre se preocupaba mucho cuando mi padre viajaba, y a los catorce años me hizo ir con él para que le hiciera de guardarropa y acompañante. ¡No

para que aprendiera a actuar, nada de eso! Johnny tenía que ser el actor, el heredero. Mi padre decía que yo debería ser ebanista, y por eso fue para mí una gran señal cuando me invitó a comer Shakespeare con él una noche, en Waterbury. Pensé que era amargo. A él le parecía delicioso. Unas páginas de *Lear*. Mientras que Hamlet, estábamos hablando de Hamlet, era un príncipe que esperaba, y esperaba correctamente, ser su heredero. *[Vuelve a la chimenea.]* ¿No cree usted que el loco es el padre de Hamlet? Me parece que hay que estar completamente loco para convertirse en fantasma y volver para aparecerse a su hijo. Pero por lo menos Hamlet no tenía un hermano que pudiera volver y aparecérsele. ¿Sabe? Después de que Johnny pegara el tiro, saltó desde el palco presidencial al escenario y gritó su réplica. *Sic semper,* ya sabe. Y se rompió la pierna. *[Se acerca cojeando a la mesa.]* Estoy a punto de tomar otro trago, Marina. ¿Sí? Una señal de que se acercaba el paroxismo del apetito de mi padre por el licor era su empleo de cierto gesto, así *[hiende el aire con la mano derecha por encima de la cabeza],* y si yo trataba de impedirle que bebiera, lo cual formaba parte de mi trabajo, hacía ese gesto ominoso y gritaba: «¡Váyase, joven, váyase! Por Dios, señor. Le haré embarcar en un buque de guerra, señor». Pura necedad, como puede ver. No podía hacerse nada por detenerle. Solo desvestirle y limpiarle el vómito. *[Alza el vaso.]* Por ti, viejo topo. Era un gran actor. Debe usted creerme, Marina. Grande de veras. Asombró a Londres en su papel de Ricardo III cuando tenía veintiún años, y fue saludado como el rival y sucesor de Kean. Y pocos años después hizo su debut en Nueva York con el mismo papel. Mi padre como el malvado jorobado formó parte de mi vida desde la primera infancia. Salía al escenario por la izquierda, en medio de una tormenta de atronadores aplausos. Lo primero que uno veía era su pie alzado que salía de los bastidores, seguido por el resto del cuerpo, la cabeza gacha. Cruzaba lentamente el escenario hasta las candilejas, tocando distraídamente con el pie la espada que mantenía separada del cuerpo sujetándola por el tahalí. Han pasado cuarenta años y todavía oigo el sonido de la espada y percibo el extraño silencio de tres mil personas esperando a que él abra la boca. «Ha llegado el invierno de

nuestro descontento…». Supongo que el estilo interpretativo de mi padre era ampuloso y afectado. Desde luego, hoy se le consideraría así, según nuestros criterios. Nadie le llamaba introspectivo e intelectual, como me lo llaman a mí. *[Se ríe.]* Obedecía a sus terrores. Reconocía al diablo que había en su interior. Mi padre había jurado no comer jamás carne, «carne muerta» la llamaba, y cierta vez que rompió esa regla, hizo penitencia llenándose los zapatos de guisantes secos, y luego les puso unas suelas de plomo y emprendió con ellos el pesado camino a pie entre Baltimore y Washington. Creía ser malo. Sabía, a intervalos lo sabía, que estaba loco. «¡No sé leer! ¡Soy un huerfanito! ¡No sé leer! ¡Llevadme al manicomio!», gritó cierta vez en medio de una representación de *Lear* en el Wieting de Syracuse. Se lo llevaron del escenario a empujones, entre la rechifla del público. Pero esa clase de arranques en el escenario eran infrecuentes. Oh, ¿qué ven mis ojos? ¡Todavía estoy descalzo! *[Vuelve a calzarse.]* Cotorreo sobre mi padre porque me duele mucho hablar de mi hermano. Cuando hablo de Johnny me echo a llorar. *[Alza la mano con gesto imperativo.]* Todavía no. Espere. «Matar a un rey, esa es la gran hazaña —declamaba Johnny —. Ya veréis, pronto el apellido Booth será conocido en todas partes». Creía que era una pose de Johnny. ¿Cómo se puede tomar en serio a un actor? Es todo melodrama, vanidad, jactancia. Un actor siempre trata de hacerse interesante. Primero ha de ser interesante para sí mismo. Luego para el prójimo. ¿Se considera usted interesante, Marina? *[Desvía la* vista *del vaso.]* Amenazas, augurios… y solo oímos lo que queremos oír. ¿Le hizo caso la esposa de Lincoln cuando el Gran Emancipador le contó el sueño que había tenido, en el que iba a la deriva, solo, por un río oscuro? No, se fueron al teatro. *[Se ríe.]* A Johnny ya se le admiraba mucho. Quién sabe si no habría tenido más éxito que yo, incluso que mi padre, si no hubiera… si hubiese vivido. Era maravilloso en los papeles románticos. Romeo, todos ellos. Los malvados no eran para él, Ricardo III, Yago y el señor escocés, o los grandes ilusos, como Hamlet y Otelo. Recibía cada semana centenares de cartas de mujeres y muchachas enamoradas, por no mencionar las misivas de las mujeres lo bastante afortunadas para que él les concediera sus favores. *[Empieza a*

llorar.] Johnny quería ser amado. *[Se saca un pañuelo bordado.]* Si lloro ahora, ¿pensará usted que estas son lágrimas de actor? Lo son, usted lo sabe. ¿No tiene ojos el actor? ¿No sangra si se le pincha? Yo estaba actuando en el Teatro Boston cuando sucedió. Primero se creyó que era una conspiración de la familia, y detuvieron a Junius, mi hermano mayor, pero no tardaron en dejarle libre. A mí no me detuvieron, pero la policía vigilaba mis movimientos. Todos los Booth recibieron amenazas de muerte. *[Se mira las manos.]* Johnny y yo nos peleábamos como demonios sobre política, porque yo estaba a favor de la Unión y la abolición de la esclavitud. Había votado dos veces a Lincoln. Johnny creía haber matado a un tirano. Esperaba que le aclamaran como a un héroe. Su muerte fue atrozmente dolorosa. Y los Booth siempre serán su familia. ¿Qué es un actor comparado con un regida, no, el asesino de un santo? ¿Por qué no me lincharon? Yo estaba dispuesto. Cuando, muchos años después, alguien intentó asesinarme (y no fue alguien que odiaba el teatro, sino un amante del teatro, un lunático fascinado por el teatro, dijeron los periódicos) ya no estaba dispuesto. Histriomanía, creo que se llama esa clase de locura. Conoce usted la historia, ¿verdad? ¿No? *[Vuelve a sentarse.]* Sucedió en Chicago, en el McVicker, durante la representación de *El rey Ricardo II.* Un tal Mark Gray y su pistola estaban en la segunda galería. Yo estaba en el escenario, en una mazmorra del castillo de Pomfret, recitando el último soliloquio del joven rey.

> *Estoy ideando cómo podría comparar*
> *esta prisión donde vivo con el mundo;*
> *pero, como el mundo es populoso*
> *y yo soy la única criatura en la prisión,*
> *no puedo hacerlo.*

Me disparó dos veces, y sobreviví porque había cambiado mi gesto habitual. Al decir «No puedo hacerlo» siempre me cubría un momento la cara con las manos, pero esa vez, obedeciendo a un impulso, me levanté. *[Se levanta.]* ¿Y qué sucedió después de que el pobre tipo

fallara el disparo? Oh, aquella fue una buena representación. El gran trágico —es decir, yo, Marina, su humilde servidor— avanzó con calma hacia las candilejas y, señalando al loco, pidió que lo prendieran pero que no le hicieran daño, salió un momento del escenario para tranquilizar a su esposa, quien, hallándose como de costumbre entre bastidores, se había puesto histérica, regresó y, serenamente, finalizó su actuación. *[Se ríe.]* Mi *sang froid* fue objeto de gran admiración. ¿Quién podía saber que el corazón me saltaba en el pecho como un león? ¿Y que siguió golpeándome en el pecho hasta que hubo pasado otro día con su noche? Había sido muy valiente, o lo había parecido. Pero incluso en ese aspecto el tiro me salió por la culata, porque varios periódicos afirmaron que había amañado aquel atentado contra mi vida a fin de tener más publicidad para mi semana de actuaciones. Un truco publicitario. ¡Santo Dios! Pero una sociedad en la que todo está a la venta y cada ocasión digna se *barnumiza* tiene que terminar convirtiendo en cínico a todo el mundo. Supongo que la única manera de convencer al público de que no había contratado a un lunático para que disparase contra mí habría sido que me hiriese de gravedad, o mejor todavía que me hubiese matado. Así podrían hablar alegremente de la trágica maldición de la familia Booth y todo lo demás. *[Se sirve otro trago.]* Más tarde hice que extrajeran del decorado donde se había incrustado una de las balas, que me pasó casi rozando la cabeza, y la montaran en un cartucho de oro con la inscripción «Para Edwin Booth, de Mark Gray», y la llevo como un amuleto pendiente de la cadena del reloj. ¿Quiere ver la siniestra reliquia? *[Se saca el reloj de bolsillo.]* Diablos, se ha hecho tarde. No es que esté cansado. Su presencia, Marina, me ha… reanimado por completo. ¿Me vio por primera vez, cuándo ha dicho, en el California, hace trece años? Entonces era mucho mejor. Mucho mejor. Le gusta admirar, ¿no es cierto? A mí también. Bebamos por Henry Irving. No, está equivocada. Es un actor muy bueno. Es posible incluso que su Hamlet sea mejor que el mío. *[Alza el vaso.]* ¿No beberá por Irving? Por Dios, que leal es usted, mujer. Casi me siento conmovido. No diré que mi Hamlet carezca de mérito. La verdad es que tengo el mérito de haber introducido una bonita

innovación escénica para el perturbado danés. Cuando me preparaba para interpretar a Hamlet en el Winter Garden compré una espada con piedras preciosas incrustadas en la empuñadura, me la llevé a casa y la colgué al pie de la cama. Me pasé la noche levantándome y encendiendo cerillas para verla, cambiando su posición, hasta que se me ocurrió que —«¡Protegednos, ángeles y ministros de la gracia!»— la espada era en realidad una cruz y, con la empuñadura alzada, se podía usar para proteger a Hamlet contra el espectro de su padre. Por supuesto, un exceso de originalidad destruiría a Shakespeare, pero un poquito, solo un poquito de originalidad, como usted podría decir, querida Marina… he sido un príncipe de Dinamarca original y loco de veras. Cuentan que la señora de David Garrick se acercó a Kean y le dijo: «Davy hacía una cosa maravillosa en la escena del gabinete de *Hamlet, y* usted no la hace. Volcaba una silla cuando veía al espectro». Kean lo intentó. Cuando vio al fantasma se levantó, puso el talón bajo la pata de la silla y la derribó. Pero nunca pudo hacerlo bien. Pensaba: «¿Es esto correcto?». ¡Fatal! *[Vuelca una silla.]* Como ve, uno no puede repetir nada. Puedo volcar una silla hasta el día del juicio, y jamás lo haré como lo hacía Garrick. *[Derriba otra silla.]* ¿Le gustaría intentarlo? Tal vez una mujer podría hacer ahora el gesto. ¿Por qué Ofelia, traspasada de dolor, no podría volcar una silla? Dese prisa, Marina, si quiere robarme la idea. Ahora todo va más rápido. Es la vida moderna. Nunca me acostumbraré a ello, claro que no tengo necesidad de acostumbrarme. Ni usted tampoco. Recuerdo un director teatral de California, cuando yo era muy joven, cuya idea de hacer un ensayo consistía en gritar a la compañía: «¡Deprisa! ¡Esto no va sobre ruedas! ¡Más brío! ¡Más brío! ¡No esperéis las entradas!». Me gustaría verle ensayando *Hamlet.* Con *Hamlet* tienes que ir despacio. «Oh… qué… canalla… y palurdo esclavo… soy». Fue la debilidad lo que me hizo volver al escenario. Tras la… calamidad, y dado el odio justificado hacia cualquiera que se llamase Booth, decidí abandonar el teatro para siempre. Mi retiro duró menos de seis meses. Tenía que ganarme la vida. Los amigos decían que le debía mi regreso al arte dramático. Se insinuaba de mí que era un cobarde. Y quería dar a la gente algo más

en lo que pensar cuando oyeran el nombre de Booth. Volví aquí, al Winter Garden, en el papel de Hamlet. Guardé todas las pertenencias de Johnny durante cinco años. Por entonces había inaugurado mi locura, mi templo del arte dramático. Por supuesto, aquí jamás tendremos un teatro nacional, como en Francia, pero podríamos tener un teatro dirigido por un actor serio, en el que los valores artísticos primaran sobre el punto de vista comercial. Ja. Ya sabe usted cuánto duró el Teatro Booth. O bien era un idiota para los negocios o bien una empresa así no podía salir bien en América. O ambas cosas. Sí, ambas cosas. *[Toma unos troncos de la canasta de la leña.]* Y una noche, a altas horas, con un carpintero del teatro cuya ayuda solicité, tiré toda la ropa de Johnny, sus libros, sus recuerdos, hasta la última prenda de su guardarropa teatral (algunas de las cuales había heredado de nuestro padre) a un horno rugiente que estaba en el sótano del Teatro Booth. Allí estaban los diarios de Johnny y numerosos paquetes de cartas, cada una de ellas con una caligrafía femenina distinta, y bien atadas con cordeles. *[Echa los troncos al fuego.]* Las mujeres amaban a Johnny. La manera en que la cabeza y el cuello se alzaban por encima de sus hombros era realmente hermosa, y la palidez marfileña de su piel, la negrura de su espeso cabello, los pesados párpados de sus ojos brillantes, la plenitud de su boca… *[Aviva el fuego con el atizador.]* Hay algo oriental en los Booth. Mi padre se jactaba de que somos en parte judíos, pues su abuelo, John Booth, fue un orfebre judío cuyos antepasados, llamados Beth, fueron expulsados de Portugal. Eso me gusta, incluso podría ser cierto. *[Se vuelve para mirar a Maryna.]* Mi padre era demasiado bajo, como yo. Era patizambo. Ese cuadro de ahí es su retrato. No, no alce los ojos para mirarlo. *[Lo descuelga de la pared y lo lleva al lugar donde Maryna está sentada.]* Los labios de mi padre formaban una línea recta, no la curva que se ve aquí. Decían que su bella nariz aquilina era la mejor de sus facciones, pero cuando yo tenía diez años y aún estaba en casa, en la granja cerca de Baltimore, con mi madre y mis hermanos, mi padre se peleó con el encargado de un establo de Charleston, donde actuaba. *[Cuelga de nuevo el cuadro. Vuelve a la chimenea. Se apoya en la repisa.]* Como ve, el otro le rompió a mi padre el puente de la nariz.

William Winter sitúa la deformidad por debajo, hacia la punta, pero ya sabe usted lo precisos que son los críticos. Cri-cri, los llamaba mi hermana Edwina cuando era pequeña, remedando a los grillos. «No te preocupes por los cri-cri, papá». No son mejores que el público. Halagar al público, despreciar al público. No. Hay que odiar al público. Supongo que debería estar agradecido por la manera en que acogieron mi regreso en… 1865. Pues no lo estoy. Pueden lamerte la cara, lloran y babean… Apuesto a que *East Lynne* ha hecho correr más lágrimas que la Guerra Civil… y entonces te decapitan. *[Escupe en el fuego.]* ¿Sienten lo que parecen estar sintiendo? En ese caso son idiotas de veras. Tanta más razón para que el actor no se preocupe por su sinceridad. Confío en estar inspirado de vez en cuando, pero desde luego no «sentir» mi papel. ¡Qué idea! Sea como fuere, uno no puede repetir interminablemente sus propias alturas de inspiración sin experimentar el impulso de los gestos destructivos. Cierta vez, logré orinar mientras estaba en pie en la tumba de Ofelia sin que nadie lo viera excepto mi atónito Laertes. En otra ocasión, cuando yacía moribundo en brazos de Horacio, cuando él me decía «Buenas noches, dulce príncipe» con la mejilla contra la mía en actitud de duelo, le murmuré obscenidades al oído y vi que palidecía. Pero eso es lo que hago con los hombres. Con las mujeres soy muy caballeroso y protector. *[Se sienta ante Maryna y saca un cigarro del humidificador que está sobre la mesita al lado de la silla.]* ¿Quiere probar uno? ¿Está segura? ¿Cuántos ha fumado en su vida? *[Enciende el cigarro.]* No más de uno, ¿eh? Pero esa no es base suficiente para tener una opinión. A todo hay que acostumbrarse, a los placeres tanto como a los pesares. *[Deja caer el cigarro sobre la alfombra.]* No, no, no se preocupe. *[Se pone en pie de un salto.]* No pretendo incendiar la casa. *[Arroja el cigarro a la chimenea.]* Me siento un poco mareado. Sí, me sentaré. *[Toma asiento a su lado.]* ¿No teme usted al viejo Ned? Es inofensivo, como puede ver. El querido, viejo y borracho Ned. *[Le toma la mano.]* No hay peligro de que nuestro *tête-à-tête* a altas horas de la noche pueda convertirse en un *corps-à-corps*. Ah, la he hecho sonreír. ¿Es por mi absurdo francés? Estoy tratando de impresionarla. Ustedes, los europeos, nacen hablando francés, ¿no es

cierto? Pero, claro, nosotros tenemos a Shakespeare. Shakespeare nos hace virtuosos. Su rey Enrique VIII dice: «Hablar bien es una clase de buena acción». Shakespeare casi podría hacerme virtuoso. Qué vulgar sería yo sin él. Casi puedo ascender a un plano mejor con sus palabras. Pero entonces pienso que esta manera de verme a mí mismo en Shakespeare ha arruinado al Bardo. Lo he envenenado. He matado a Shakespeare. Y acto seguido me digo: No, maniaco, ¿qué estás diciendo? *[Se da una palmada en la frente.]* No eres tú, sino Shakespeare. Él es demasiado bueno para nosotros. ¿Qué puede significar ahora para nosotros, en América, el paraíso de las palabras? ¿De qué le sirve a una democracia lo hermoso y lo noble en el arte? De nada, nada en absoluto. Lo que importa es que he tenido un enorme éxito. He conseguido montones de dinero, y lo he invertido con la mayor rapidez posible en diversas empresas alocadas, como mi teatro. He estado hundido hasta las cejas en las arenas movedizas del favor popular y he gastado mi vida en sueños. Ahora, Marina, tiene usted un panorama de mi mente. *[Se levanta.]* Soy mejor. No, puedo mantenerme en pie. Tengo una hija adulta, Marina. Usted tiene un hijo en la universidad. Confío en que no quiera convertirse en actor. No permita que florezca el árbol del talento. Tálelo, mujer. Tálelo. *[Empieza a tambalearse.]* No, estoy bien. No piensa regresar a Polonia, ¿verdad? Uno no debe volver jamás. Jamás. No, no… solo necesito apoyarme en algo. *[Se acerca a la repisa.]* ¡He aquí un buen tema! ¿Puede ser una mujer una gran actriz? Y Ned opina: no puede serlo mientras desee ser un dechado de feminidad. Hay algo suave, apaciguador en usted, Marina. Tal vez lo tengan todas las grandes actrices, con la posible excepción de la Bernhardt, no ponga esa cara, mujer, salvo que sus esfuerzos por parecer suave parecen trivialmente teatrales. ¡Leones domésticos, por el amor de Dios! Dormir en un ataúd forrado de satén. Aunque no creo que haga semejante cosa. Pero ella dice que lo hace. No, un gran actor es turbulento, no suele ser afable, está muy… enojado. ¿Dónde está su vena colérica, Marina? *[Toma el atizador y lo sostiene en actitud amenazante.]* No hay nada peligroso en usted, Marina. No ha aceptado su catástrofe, ha jugado con ella, ha regateado con ella,

ha vendido su alma a fin de poder pensar de vez en cuando que es feliz. Sí, ha vendido su alma, Marina. Qué perceptivo eres, Edwin. *[Agita el atizador.]* Por supuesto, no es en eso en lo que está pensando. Cree que la ataco. Y es cierto. Ese es el derecho de alguien que ha aceptado su catástrofe. *[Deja el atizador en su sitio.]* Ah, Marina, debería enseñarle a maldecir. Eso podría imprimir carácter a esas facciones serenas. *[Empieza a pasear de un lado a otro.]* No tema tanto el fracaso, Marina. Le hace bien al alma. Señor, qué profesión tan corrupta la nuestra. Creemos sustentar lo bello y lo cierto, y nos limitamos a propagar la vanidad y las mentiras. Ah, ahora le parece que mi postura es terriblemente americana. Pues bien, soy americano, como lo es usted ahora, oh, abdicada reina polaca, y si no tiene cuidado, las realidades de la vieja Nueva Inglaterra también se le impondrán. Ni siquiera observará que se le ha torcido el juicio, y se volverá melancólica y reprobadora. Sin embargo, le gusta California, lo cual es una buena señal en una europea, por lo que tal vez se libre de lo que acabo de pronosticarle. Dudo de que alguna vez acepte la invitación a visitarla en su rancho. Ya no tengo el temperamento necesario para ir a California. He de estar encerrado, contenido, *urbanizado.* Háble me del marido que tiene allí. Cuando vino durante la semana que estuvimos en Missouri, su relación fue encantadora. *[Toma una pequeña fotografía que está encima de la mesa.]* Aquí hay otra foto. La madre de Edwina, Mary. Mi primera esposa era un ángel. Ya sabe usted lo que es un ángel: una mujer que solo piensa en su marido. Mi segunda mujer enloqueció. En los últimos años de su desdichada vida estaba segura de que yo tenía otra esposa en alguna parte, con la que era feliz de veras. ¡Ojalá la hubiera tenido! Mi padre tuvo dos mujeres. Aquella a la que abandonó en Inglaterra y nuestra madre. *[Deja la fotografía.]* ¿Le gustan los finales felices, Marina? Yo estoy totalmente en contra. Sí, en efecto. Probablemente le guste la manera en que *El rey Lear* estuvo mutilado durante cien años en Inglaterra y América, con el Loco prohibido, un romance entre Edgar y Cordelia y esta y Lear libres de seguir viviendo. Una de las pocas cosas de las que estoy orgulloso es que puse fin a esa situación. No me gustan los finales felices, en absoluto, pero solo

porque no existen. *[Se sienta. Toma la mano de Marina.]* El último acto tiene que ser un desengaño, ¿no le parece? Como sucede en la vida. Envejecer es un desengaño. Morir, si uno tiene suerte, es un desengaño. ¿Quién culpará a una obra porque no finaliza con el tono más alto? *Hamlet* no puede terminar con las palabras que pronuncia Hamlet al morir, ¿no cree usted, Marina? Tiene que llegar Fortinbrás y separar al público del lamentable sino de Hamlet. Entonces podemos llorarle, si queremos. O no. *[Vuelve a levantarse.]* Es tarde, ¿le parece esto un desengaño? Es casi medianoche. ¿Qué temo? «¿A mí mismo? No hay nadie más que yo», como dice el rey Ricardito cuando los espectros le persiguen en el campo de Bosworth. No deseo que se marche, Marina. «¡Hemos oído las campanadas a medianoche, maese Shallow!…». Pero un americano jamás las ha oído. En Polonia debe de haber oído las campanadas a medianoche, Marina. En América no hay tales campanadas. ¡Me gustaría pasar un día, un solo día, sin pensar en una frase de Shakespeare! Es hora del último trago, el del desengaño. *[Se sirve más whisky.]* No es cierto que siempre estén pasando por mi mente frases de Shakespeare. Transcurren días enteros en los que, cuando no hablo y recito, no pienso en nada. Bebo, duermo, paseo, parezco malhumorado. Deme la mano, Marina. No, tengo una idea mejor. Cierre los ojos, Marina. No tema. ¡Y *presto*, abracadabra y todos los demás gritos de prestidigitador! Abra los ojos. ¡Aquí está la calavera! *[La muestra.]* Mi calavera de Yorick. No es el cráneo de un desgraciado corriente, Marina, excavado en una fosa común y vendido a un teatro. Es la calavera de un criminal. Incluso conozco su nombre. Philo Perkins. Ahorcado por robar un caballo. Nada de misericordia que cae como la suave lluvia, etcétera para él. Pues bien, cuando el pobre tipo subió al patíbulo y le preguntaron por su última voluntad, ¿sabe cuál fue? Pues que luego, como probablemente la cabeza ya casi estaría arrancada del cuello, ¿por qué no hacían el favor de cortarla, descarnarla y limpiarla bien y enviar la calavera como un regalo, con sus cumplidos, al gran trágico Junius Brutus Booth? Sí, al cuatrero le encantaba el teatro, y admiraba en particular a mi padre, cuyas actuaciones iba a ver siempre que podía. Así que los verdugos

cumplieron amablemente con su voluntad, y esta cosa grisácea fue la calavera de Yorick de mi padre durante muchos años, y luego la heredé. ¡Y la gente dice que los americanos no nos interesamos de veras por el teatro serio! Bien, bien, bien… *[Deja la calavera en el centro de la alfombra y retrocede para contemplarla.]* ¿Estoy sufriendo? Oigo que la gente susurra a mis espaldas. Pobre Edwin Booth. Pobre Edwin Booth. Y no quiero decepcionarlos. Así que sufro. Es mi papel. Toda una vida pareciendo malhumorado, atormentado, acosado por la aflicción. Sería el peor de los monstruos si no sufriera. Pero no me importaría ser el peor de los monstruos. La muerte de Mary. La muerte de… Johnny. Tal vez no sufrí lo más mínimo. Solo me adelgacé mucho, como una página de un libro. Si uno puede decir que está sufriendo, en realidad no sufre, Marina. Usted es actriz. *[Pone una lámpara junto a la calavera.]* A veces creo que me estoy convirtiendo en mi padre, que todos esos procesos que cada vez me hacen más parecido a mi padre están adquiriendo fuerza y velocidad, y corren hacia el borde, como una cascada, y entonces me arrojarán al agua turbia y oscura y me ahogaré en mi locura. Excepto que moriré antes. Estoy seguro de ello. Aun cuando el Eterno haya fijado su regla contra el suicidio… Estoy actuando, Marina. Debe de haberse dado cuenta. El travieso Ned. Apenas dice una sola palabra en serio. No me suicidaré. Tengo demasiado miedo. Mi padre estaba solo cuando murió, completamente solo. Yo tenía ya diecinueve años. Me había dejado en San Francisco. En Nueva Orleans subió a bordo de un barco fluvial que recorría el Mississippi con destino a Cincinnati. El quinto día de la travesía, cayó al agua, así. *[Cae al suelo.]* No, no ayude a levantarme. He perdido la noción normal del tiempo y los acontecimientos, y vivo envuelto en una bruma. Me dicen que soy mejor de lo que he sido jamás. Eso no puede ser cierto, ¿eh, Philo? *[Se incorpora con dificultad.]* Pero creo que esta noche hemos sido muy buenos. Y usted ha consentido en venir al club conmigo. Puedo invitar a una dama respetable a venir a mi casa porque vivo en un club de actores. Pero es mi casa, como usted sabe, y está usted en mis aposentos privados. ¿Me permite que le toque la cara? Le tocaré la cara tanto si le gusta como si no. Veo que le gusta. Es usted tremendamente

atractiva, Marina. *[Hipo.]* Ya le he dicho que no soy ningún Romeo. *[Más hipo.]* Es mucho el sufrimiento que puedes soportar, y entonces llega el momento de la comedia del deseo. O no. «¿Se ha cortejado alguna vez a una mujer de esta manera? ¿Se ha ganado alguna vez a una mujer de esta manera?». A veces desearía haber tenido tiempo para aprender los nombres de las constelaciones de la misma manera que he memorizado los grandes papeles del Bardo. Cuando uno cae en la oscuridad, Marina, le resulta difícil imaginar que, una vez se haya ido, la luz seguirá existiendo. Sí, una vez comprendemos, lo comprendemos de veras, que vamos a morir, la astronomía es el único consuelo. Contemple el teatro celestial, Marina. *[Abre la ventana.]* Tengamos frío. Está nevando. Usted querrá regresar pronto al Clarendon. Mire las estrellas, Marina. Y los árboles, y las luces en la avenida. ¿Tiene frío? ¿Necesita a alguien que la caliente? Venga al dormitorio, Marina. Le mostraré un secreto. Tengo un retrato de Johnny enmarcado junto a mi cama. Puede acostarse conmigo. Tal vez no esté demasiado borracho para hacerle el amor. *[Maryna se levanta.]* Sí, apóyese en mí. No, qué diablos, yo me apoyaré en usted. Espere, espere. Tal vez se pregunte cómo sé tantas cosas de usted. Porque he actuado con usted, mujer. He visto cómo finge. No hay nada más revelador que eso. Para mí, está tan desnuda como si fuese mi mujer. Y soy su marido en el mundo del arte. Su viejo marido. Su marido decrépito, demente. Su marido rechoncho, de labios delgados, cabello lacio, loco…

—Basta, Edwin —le dijo ella—. Querido Edwin.

—Ah, la misericordia de una mujer, totalmente inmerecida. La acepto muy agradecido. La solicitud generosa, bienintencionada, incomprensiva de una mujer para que cese.

—Basta, Edwin.

—Cesaré. En realidad, ahora me gustaría comentar con usted cierto aspecto de la obra, si no le importa. Es después de que usted entre, y Porcia me dice… quiero decir que es el momento en que Shylock le dice a usted, a Porcia… quiero decir, Marina, que, a mi modo de ver, podemos mejorar ese momento. Tal vez, no estoy seguro, usted pueda tocarme. No soy del todo contrario a cierta variación en ese punto. No

me ciño tanto a la tradición. Y detesto por completo la repetición vacía. Pero odio la improvisación. Un actor no puede limitarse a inventar. ¿Nos prometemos mutuamente, aquí y ahora, que siempre que vayamos a hacer algo nuevo nos lo diremos primero? Tenemos una larga gira por delante.

DE *DIARIOS INÉDITOS*: SOBRE *EL AMANTE DEL VOLCÁN* Y *EN AMÉRICA*

Miedo a escribir. Temo apartarme de la gente, temo apartarme de mis intereses. Por eso tengo que poseer todos los libros, los [álbumes de] discos… Cada pasión es la experiencia futura de la pérdida, de la desaparición…

[Por eso] es necesaria esta suerte de aislamiento, de ruptura con Nueva York (¡y con París!)…

*

La diferencia entre [la segunda novela de Sontag: DR] *Estuche de muerte* y *El amante del volcán* es el trabajo sobre el yo, la reflexión sobre la escritura, el desarrollo como lectora.

En busca de un lenguaje sólido…

No aprecié la ópera hasta que comprendí la conexión entre la ópera y el cuerpo…
La trayectoria de mi narrativa (?): cómo pasar de la música de cámara a la ópera.

La mitad de mis ideas sobre las relaciones entre los personajes surgen en los primeros minutos al despertar, mientras aún estoy en la cama.

*

¿Por qué la novela histórica? ¿Por qué personas reales?

Me gustaba la resistencia que oponían. [Me gustaba] rondarlos, intentando encontrar dónde podía sujetar, unir mis pasiones [y] fantasías a las suyas.

*

Concluir [*El amante del volcán*] con algo realmente sorprendente, situar el libro en un lugar que el lector nunca habría esperado…

Una pila vertical de posibilidades. La novelista elige convenciones, hace que el lector sea consciente de ellas, [y luego] lo obliga a reconsiderarlas.

*

Diferencia entre *El amante del volcán* y *En América*: *En América* tiene una estructura determinada por la revelación y el desarrollo del personaje.

* * *

En América

Método del libro:

Cada capítulo se solapa ligeramente con el anterior; y con una voz diferente (una distancia diferente):

CERO [capítulo]: Voz del observador.
Cómo me gustaría poder hacerla menos extenuante… más relajada, más afable, más ingenua: p. ej., me alegró verlos disfrutar; p. ej., a menudo sueño con el pasado y este debe ser uno de esos días.
¡Pero no puedo…!

Leves sobresaltos a lo largo del libro,

p. ej. Sabía que ellos [los personajes principales de la novela, Maryna y Ryszard: DR] iban a hacer un viaje. [Y] Me preocupaba por ellos, por el destino del idealismo.

*

[Al igual que *El amante del volcán*, *En América*] comienza con un retrato de la melancolía. La de M[aryna] está modulada por la histeria, a diferencia de la del Cavaliere [uno de los personajes principales de *El amante del volcán*: DR] que no era más que un actor.

Los protagonistas de *En América* creen que la utopía es el antídoto a la melancolía, [en cambio,] el trabajo es la solución [preferida] de los burgueses.

¿El tema de la novela? El destino del idealismo.

*

Me atormentan los sentimientos de desprecio, de indignación, de rabia contra los que no prestan atención; los que no se preocupan por hacerlo bien; no se esfuerzan; no honran lo mejor, lo inmejorable.

¡Despójate de la indignación del temperamento!

*

¡¿Un capítulo aparte para Bogdan?!
Porque todavía no veo cómo voy a tejer su conciencia en la trama.
El [capítulo] cinco está muy avanzado y él todavía no está «allí».

Así que… CERO - (prólogo) [en] primera persona
UNO - Maryna, mezcla de 1ª y 2ª [personas]
DOS - Zakopane

TRES - A América

CUATRO - (primera persona) - Carta de M[aryna] a/en América

CINCO - Anaheim 1

SEIS - Anaheim 2

SIETE - (primera persona) ¿Diario de Bogdan?

OCHO - Debut de M[aryna] en San Francisco

Et ainsi de suite…

*

No consigo presentar Zakopane desde dentro; no está allí el lugar. Si no lo consigo, [entonces] debo renunciar al capítulo dos…

Maryna [como actriz]: describir su disposición a la fatuidad…
Maryna como maníaco-depresiva. ¡El libro necesita energía! No podré *comenzar* con la melancolía a pesar de todo…

*

Vivo bajo la tutela de la literatura rusa del siglo XIX.

*

Una verdad impuesta: no escribes en realidad los libros que quieres escribir.

BOSNIA, 11S E IRAK

ESPERANDO A GODOT EN SARAJEVO

Ništa ne može da se uradi [«No hay nada que hacer»].

Frase inicial de *Esperando a Godot*

1

Fui a Sarajevo a mediados de julio de 1993 a poner en escena una representación de *Esperando a Godot,* menos porque siempre había querido dirigir la obra de Beckett (aunque era el caso) y más porque me valió de razón práctica para regresar a Sarajevo y quedarme durante un mes o más. Había pasado dos semanas allí en abril y me había llegado a importar profundamente la maltrecha ciudad y lo que representa; había entablado amistad con algunos de sus ciudadanos. Pero no podía ser de nuevo solo una testigo: es decir, reunirme y visitar, temblar de miedo, sentir valor, sentirme deprimida, sostener conversaciones desgarradoras, sentir una creciente indignación, perder peso. Si regresaba era para arrimar el hombro y actuar.

El escritor ya no puede pensar que su cometido imprescindible consiste en transmitir las noticias al mundo exterior. Las noticias ya se conocen. Muchos excelentes periodistas extranjeros (la mayoría a favor de la intervención, como yo) han informado de las mentiras y de la masacre desde el comienzo del asedio, mientras la decisión de las potencias europeas occidentales y de Estados Unidos de no intervenir se mantiene firme, y por tanto se concede la victoria al fascismo serbio. No me hacía ilusiones de que ir a Sarajevo a dirigir una obra me volviera útil del modo en que habría podido serlo si fuese una médica o una ingeniera hidráulica. Iba a ser una contribución modesta. Pero era

la única de las tres cosas que hago —escribir, rodar películas y dirigir para el teatro— que rendiría frutos y solo podía existir en Sarajevo, que podría hacerse y consumirse allí.

En abril había conocido a un joven director de teatro nacido en Sarajevo, Haris Pašović, el cual había dejado la ciudad al terminar el colegio y había cimentado su considerable reputación trabajando sobre todo en Serbia. Cuando los serbios iniciaron la guerra en abril de 1992 Pašović se marchó al extranjero, pero en el otoño, mientras trabajaba en un espectáculo titulado *Sarajevo* en Amberes, decidió que no podía permanecer más tiempo en un exilio exento de riesgos, y a finales del año consiguió escabullirse más allá de las patrullas de Naciones Unidas y bajo el fuego serbio, de vuelta a la gélida ciudad asediada. Pašović me invitó a ver su *Grad* (Ciudad), un collage con música, de declamaciones extraídas en parte de textos de Constantinos Cavafis, Zbigniew Herbert y Sylvia Plath, y en el que participaban doce actores; la había montado en ocho días. En ese entonces preparaba una producción mucho más ambiciosa, el *Alcestes* de Eurípides, después de la cual uno de sus alumnos (Pašović imparte clases en la todavía operativa Academia de Arte Dramático) iba a dirigir el *Áyax* de Sófocles. Un día Pašović me preguntó si estaba interesada en regresar en unos meses a dirigir una obra.

Más que interesada, le respondí.

Antes de que pudiera añadir «Dame unos días para pensar qué es lo que me gustaría hacer», me preguntó «¿Qué obra?». Y la bravuconería me sugirió en un instante lo que acaso no habría podido advertir si me hubiese dado más tiempo de reflexión: era evidente lo que debía dirigir. La obra de Beckett, compuesta hace más de cuarenta años, parece escrita sobre y para Sarajevo.

Puesto que me han preguntado a menudo desde mi regreso de Sarajevo si trabajé con actores profesionales, he venido a comprender que a muchas personas les parece sorprendente que haya siquiera teatro en la ciudad asediada. De hecho, de los cinco teatros de Sarajevo que había

antes de la guerra, todavía dos, de modo esporádico, están en uso: el Teatro de Cámara 55 (Kamerni Teater 55), donde había visto una desangelada representación de *Hair* así como el *Grad* de Pašović, y el Teatro de la Juventud (Pozorište Mladih), donde decidí representar *Godot*. Ambos son recintos pequeños. El teatro grande, cerrado desde el comienzo de la guerra, es el Teatro Nacional, el cual presentaba ópera y el Ballet de Sarajevo así como obras dramáticas. Frente al magnífico edificio ocre (solo ligeramente dañado por los bombardeos) aún hay un cartel de principios de abril de 1992 en el que se anuncia una nueva producción de *Rigoletto*, nunca estrenada. La mayoría de los cantantes, músicos y bailarines de ballet habían abandonado la ciudad poco después de que los serbios atacaran, pues era más fácil para ellos encontrar trabajo en el extranjero, en tanto que muchos actores se quedaron y no desean más que trabajo

Otra pregunta que me formulan a menudo es: ¿quién va a asistir a una representación de *Esperando a Godot*? ¿Quiénes en efecto sino las mismas personas que irían a ver *Esperando a Godot* si no estuviese transcurriendo un asedio? Las imágenes de la actual ciudad destrozada sin duda impiden imaginar que Sarajevo fue alguna vez una capital de provincias sumamente animada y atractiva, con una vida cultural comparable a la de cualquier otra vieja ciudad europea de tamaño medio; lo cual incluye un público teatral. Como en otros lugares de Europa, el teatro en Sarajevo era sobre todo el repertorio: obras maestras del pasado y las obras más admiradas del siglo xx. Al igual que residen en Sarajevo actores de talento, así también integrantes de este público culto. La diferencia es que tanto los actores como los espectadores pueden ser asesinados o mutilados por la bala de un francotirador o por un proyectil de mortero en el camino de ida o de vuelta al teatro; aunque también eso puede sucederle a la gente de Sarajevo en sus salones, mientras duermen en su habitación, cuando van a buscar algo a la cocina, mientras salen del portal.

Sin embargo, ¿esta obra no es más bien pesimista?, me han preguntado.

Es decir: ¿no era deprimente para el público de Sarajevo?; es decir: ¿no era pretencioso o insensible escenificar *Godot* allí?; como si representar la desesperación fuera redundante cuando la gente está de verdad desesperada; como si la gente en esas circunstancias quisiera ver, digamos, *La extraña pareja*. La pregunta, condescendiente, filistea, me lleva a advertir que quienes la formulan no entienden en absoluto las condiciones actuales de Sarajevo, como tampoco les importa en realidad la literatura y el teatro. No es verdad que todos deseen un espectáculo que ofrezca la evasión de su propia realidad. En Sarajevo, como en cualquier otro lugar, hay más que unas pocas personas que se ven fortalecidas y consoladas si su noción de la realidad se ratifica y transfigura por medio del arte. Lo cual no supone que la gente en Sarajevo no eche de menos el entretenimiento. La dramaturga del Teatro Nacional, que comenzó a asistir a los ensayos de *Godot* después de la primera semana, y había estudiado en la Universidad de Columbia, me pidió antes de que me marchara que trajera algunos ejemplares de *Vogue* y *Vanity Fair* cuando volviera más tarde aquel mes: anhelaba el recuerdo de todas las cosas que ya no eran parte de su vida. Sin duda hay más sarajevenses que preferirían ver una película de Harrison Ford o asistir a un concierto de Guns N' Roses que ver *Esperando a Godot*. Eso era también cierto antes de la guerra. Y en la actualidad es, si acaso, un poco menos cierto.

Y si se piensa en las obras producidas en Sarajevo antes de que comenzara el asedio —a diferencia de las películas exhibidas, casi todas grandes éxitos de Hollywood (la pequeña cinemateca había estado a punto de cerrar, me informaron, por falta de público)—, para la gente no había nada de extraño o lúgubre en preferir *Esperando a Godot*. Las demás producciones actuales en ensayo o representación son *Alcestes* (sobre la indefectibilidad de la muerte y el sentido del sacrificio), *Áyax* (sobre la locura y el suicidio de un guerrero) y *En agonía,* una obra del croata Miroslav Krleža, quien, con el bosnio Ivo Andrić, es uno de los dos escritores de la primera mitad del siglo en la antigua Yugoslavia mundialmente célebres (el título de la obra lo dice todo). Comparada con aquellas, *Esperando a Godot* acaso era el entretenimiento más

«ligero» de todos.

En efecto, la cuestión no es por qué hay actividad cultural en Sarajevo ahora, tras diecisiete meses de sitio, sino por qué no hay más. En el exterior de una sala cinematográfica cerrada con tablones contigua al Teatro de Cámara hay un cartel de *El silencio de los corderos* blanqueado por el sol y con una tira en diagonal en la que se lee DANAS (hoy), 6 de abril de 1992, el día en que cesó la asistencia a la sala. Desde que comenzara la guerra todas las de Sarajevo permanecen cerradas, aun si los bombardeos no han dañado gravemente todas. Un edificio en el que la gente se reúne de modo tan predecible habría sido un blanco sobradamente tentador para las armas serbias; y en todo caso no hay electricidad para hacer funcionar un proyector. No hay conciertos, salvo los ofrecidos por un solitario cuarteto de cuerda que ensaya cada mañana e interpreta a veces en una salita con cuarenta butacas que asimismo hace las veces de galería de arte. (Es el mismo edificio en la calle del Mariscal Tito que alberga el Teatro de Cámara.) Solo hay un recinto en activo para pintura y fotografía, la Galería Obala, cuyas exposiciones a veces duran un día y nunca más de una semana.

Ninguna de las personas con quienes conversé en Sarajevo cuestiona la escasa vida cultural en esta ciudad donde aún viven, a pesar de todo, entre trescientos y cuatrocientos mil habitantes. La mayoría de los intelectuales y los creadores, entre ellos casi todos los docentes de la Universidad de Sarajevo, huyeron al comienzo de la guerra, antes de que la ciudad estuviera totalmente rodeada. Además, muchos sarajevenses son reacios a salir de sus casas salvo cuando es imprescindible: para recoger agua y las raciones que distribuye el Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados (Acnur); si bien nadie está a salvo en ningún sitio, tienen más que temer cuando se encuentran en la calle. Y más allá del miedo está la depresión —la mayoría de los habitantes están muy deprimidos—, la cual genera letargo, agotamiento y apatía.

Además, Belgrado era la capital de la antigua Yugoslavia, y tengo la

impresión de que en Sarajevo las artes visuales estaban adocenadas; y la vida dancística, operística y musical rutinaria. Solo el cine y el teatro eran destacables, así que no es sorprendente que continuaran durante el asedio. Una productora cinematográfica, SAGA, rueda documentales y películas, y hay dos teatros abiertos.

En efecto, el público teatral espera ver una obra como *Esperando a Godot*. Lo que para ellos significa mi representación de *Godot,* además de que una excéntrica escritora estadounidense y directora a tiempo parcial se ofreciera a trabajar en el teatro como una expresión de solidaridad con la ciudad (un hecho exagerado por la prensa y la radio nacionales como prueba de que al resto del mundo «sí le importa», cuando yo sabía, con indignación y vergüenza de mi parte, que yo no representaba a nadie más que a mí misma), es que esta es una gran obra europea y que ellos son integrantes de esa cultura. Con todo su apego a la cultura popular estadounidense, tan intenso aquí como en cualquier otro lugar, la alta cultura europea es la que representa para ellos el ideal, su pasaporte a una identidad europea. La gente me había dicho una y otra vez durante mi visita anterior en abril: Somos parte de Europa. Somos la gente en la antigua Yugoslavia que defiende los valores europeos, el secularismo, la tolerancia religiosa y la etnicidad múltiple. ¿Cómo puede permitir el resto de Europa que nos suceda esto? Cuando respondí que Europa es y siempre ha sido escenario para la barbarie y escenario para la civilización, no quisieron oír. Ya nadie puede discutir esta afirmación.

La cultura, la cultura seria, es expresión de la dignidad humana; es lo que las personas en Sarajevo sienten que han perdido, aunque se sepan valientes o estoicas o iracundas. Pues también saben que son débiles hasta el desahucio: aguardan, alientan las esperanzas, no quieren alentarlas, saben que no serán salvadas. Están humilladas por su decepción, su miedo y las indignidades de la vida cotidiana: por

ejemplo, pasan buena parte de cada día asegurándose de que la taza funciona para que sus baños no se conviertan en una cloaca. En eso emplean la mayor parte del agua por la que hacen fila en espacios públicos, con grave riesgo de sus vidas. Este sentimiento de humillación acaso sea aún más profundo que el miedo.

Montar una obra es muy significativo para los profesionales del teatro locales en Sarajevo porque les permite ser normales, es decir, hacer lo que hacían antes de la guerra; y no solo porteadores de agua o pasivos receptores de ayuda humanitaria. En efecto, los afortunados en Sarajevo son los que pueden continuar con su vida profesional. No es cuestión pecuniaria, puesto que la economía de Sarajevo se limita a la del mercado negro, cuya moneda es el marco alemán, y muchas personas se mantienen con sus ahorros, que siempre fueron en marcos alemanes, o con remesas del extranjero. (Para hacerse una idea de la economía de la ciudad, piénsese que un profesional cualificado —digamos un cirujano en el mayor hospital de la ciudad o un periodista de la televisión— recibe tres marcos alemanes al mes, pero un paquete de cigarrillos, una versión local de los Marlboro, cuesta diez marcos.) Los actores y yo misma, por supuesto, no percibíamos sueldo alguno. Otras personas vinculadas al teatro asistían a nuestros ensayos no solo porque querían observar nuestro trabajo, sino porque les alegraba contar, de nuevo, con un teatro al cual ir todos los días.

Lejos de ser algo frívolo, la representación de una obra —esta o la que fuere— es una grata expresión de normalidad. «La representación de una obra ¿no es como tocar el violín mientras arde Roma?», preguntó una periodista a uno de los actores. «Solo quise preguntar algo que llevara a la reflexión», me explicó la periodista cuando le reproché el comentario, preocupada de que el actor se hubiera ofendido. No fue el caso. No sabía a qué se refería.

2

Comencé las pruebas para los actores al día siguiente de mi llegada,

con un papel que ya les había asignado previamente. En una reunión con gente de teatro en abril, no pude evitar fijarme en una señora algo mayor y corpulenta con un gran sombrero negro de ala ancha sentada en silencio, imperiosa, en un rincón de la estancia. Unos días más tarde, cuando la vi en el *Grad* de Pašović, supe que era la primera actriz teatral del Sarajevo de antes del asedio, y cuando decidí dirigir *Godot* de inmediato pensé en ella para Pozzo. Pašović supuso que yo solo daría papeles a mujeres (me dijo que un *Godot* solo con mujeres se había representado en Belgrado unos años antes). Pero esa no era mi intención. Quería que mi reparto obviara los sexos, confiada en que esta es una de las pocas obras en la que tiene sentido, pues los personajes son figuras representativas, incluso alegóricas. Si el hombre de la calle (como el pronombre él) en verdad representa a todos —como siempre se les dice a las mujeres—, entonces el hombre de la calle no tiene que ser interpretado por un hombre. No estaba afirmando con ello que una mujer puede ser un tirano también —Pašović concluyó que esa era mi intención al asignarle el papel a Ines Fanćović—, sino más bien que una mujer puede interpretar el papel de tirano. Por el contrario, Admir («Atko») Glamoćak, el actor al que asigné el papel de Lucky, un hombre esbelto, ágil, de unos treinta años, al que había admirado en el papel de la Muerte en *Alcestes*, se avenía a la perfección con la noción tradicional de esclavo de Pozzo.

Quedaban otros tres papeles: Vladimir y Estragon, la pareja de vagabundos desamparados, y el mensajero de Godot, un muchacho. Era preocupante que hubiera más actores buenos disponibles que papeles, pues sabía cuánto les importaba participar en la obra a los actores a los que había probado. Tres parecían especialmente dotados: Velibor Topić, que estaba interpretando a la Muerte en *Alcestes*; Izudin («Izo») Bajrović, que era el Hércules de *Alcestes*; y Nada Djurevska, la protagonista de la obra de Krleža.

Entonces se me ocurrió que podría tener tres parejas de Vladimir y Estragon y disponerlas en escena a la vez. Velibor e Izo parecían posiblemente la pareja más poderosa y fluida; no había razón para *no* usar lo que Beckett previó, dos hombres, en el centro; pero estarían

flanqueados a la izquierda del escenario por dos mujeres y a la derecha por una mujer y un hombre: tres variaciones sobre el tema de la pareja.

Puesto que no había niños actores disponibles y temía valerme de un aficionado, opté por convertir al mensajero en un adulto: el talentoso actor de aspecto juvenil Mirza Halilović, que además por casualidad hablaba el mejor inglés de todo el elenco. De los otros ocho, tres no tenían noción alguna de inglés. Fue de gran ayuda contar con Mirza de intérprete, a fin de que pudiera comunicarme con todos al mismo tiempo.

Al segundo día de ensayos, había comenzado a dividir y repartir el texto, como una partitura musical, entre las tres parejas de Vladimir y Estragon. Había trabajado una vez en un idioma extranjero, cuando dirigí *Come tu mi vuoi* de Pirandello en el Teatro Stabile de Turín. Pero sabía algo de italiano, en tanto que mi serbocroata (o «la lengua madre», como la llama la gente de Sarajevo, pues es difícil pronunciar la palabra «serbocroata» ahora) se limitaba cuando llegué a «por favor», «hola», «gracias» y «ahora no». Había traído conmigo un manual de inglés-serbocroata, ediciones de bolsillo de la obra en inglés y francés, y una fotocopia aumentada del texto en la que copié con lápiz, frase por frase, la traducción «bosnia», tan pronto como la recibí. También copié el inglés y francés, frase por frase, en el texto bosnio. En unos diez días había logrado aprender de memoria las palabras de Beckett en el idioma en el que mis actores iban a pronunciarlas.

¿Contaba con un elenco multiétnico?, me han preguntado muchas personas. Y si así había sido, ¿hubo conflictos o tensiones entre los actores? O, como alguien en Nueva York me lo planteó, ¿«se llevaban bien entre ellos»?

Pues claro que sí; la población de Sarajevo está tan mezclada y los matrimonios mixtos son tan comunes que habría sido difícil congregar a grupo alguno en el que no estuvieran representadas las tres

identidades étnicas. Con el tiempo supe que Velibor Topić (Estragon I) es de madre musulmana y padre croata, aunque su nombre de pila es serbio, en tanto que Ines Fańćović (Pozzo) tenía que ser croata, pues Ines es un nombre croata y ella nació y creció en el pueblo costero de Split y llegó a Sarajevo hace treinta años. Los padres de Milijana Zirojević (Estragon II) son los dos serbios, en tanto que Irena Mulamuhić (Estragon III) debe de tener al menos padre musulmán. Nunca me enteré de los orígenes étnicos de todos los actores. Ellos los conocían y los daban por sentados porque son colegas —han actuado juntos en muchas obras— y amigos.

Sí, claro que se llevaban bien entre ellos.

Lo que semejantes preguntas muestran es que al interrogador lo ha persuadido la propaganda de los agresores: que los odios atávicos son la causa de esta guerra; que es una guerra civil o de secesión, en la cual Milosević intenta salvar la unidad; que al aplastar a los bosnios, a los cuales la propaganda serbia se refiere a menudo como turcos, los serbios están salvando a Europa del fundamentalismo musulmán. Quizá no debería haberme sorprendido que me preguntaran si vi a muchas mujeres con velo o con *chador* en Sarajevo; no se puede subestimar la medida en que los prevalecientes estereotipos sobre los musulmanes han determinado las reacciones «occidentales» ante la agresión serbia en Bosnia.

Invocar estos estereotipos es asimismo explicar —esta es otra pregunta que se me formula a menudo— por qué los artistas y escritores extranjeros que se tienen a sí mismos por políticamente comprometidos no se han ofrecido a hacer algo en favor de Sarajevo. El peligro no puede ser la única razón, si bien es lo que la mayoría de la gente *expone* como motivo para no plantearse una visita; sin duda era tan peligroso ir a Barcelona en 1937 como lo es ir a Sarajevo en 1993. Sospecho que la razón de fondo es una falta de identificación, impuesta por la palabra de moda, «musulmán». Incluso gente bien informada en Estados Unidos y Europa en verdad parece sorprendida cuando

menciono que, hasta el inicio del asedio, era mucho más probable que un sarajevense de clase media fuera a la ópera de Viena que a una mezquita al final de su calle. No menciono este punto para insinuar que las vidas de los europeos urbanos no religiosos sean intrínsecamente más valiosas que la de un devoto en Teherán o en Bagdad o en Damasco —toda vida humana tiene un valor absoluto—, sino para que se entienda mejor, eso desearía, que precisamente porque Sarajevo representa el ideal secular, antitribal, se ha optado por destruirla.

De hecho, la proporción de personas religiosas devotas en Sarajevo es más o menos igual que la que hay entre los nacidos en Londres, París, Berlín o Venecia. En la ciudad de la preguerra, no era más insólito que un musulmán secular se casara con una serbia o croata que una persona de Nueva York con alguien de Massachusetts o California. El año anterior al ataque serbio, el sesenta por ciento de los matrimonios en Sarajevo se celebraron entre personas de diferentes orígenes religiosos: el índice más cierto de secularización.

Zdravko Grebo, Haris Pašović, Mirsad Purivatra, Izeta Gradević, Amela Simić, Hasan Gluhić, Ademir Kenović, Zehra Kreho, Ferida Duraković y otros amigos de origen musulmán allí son tan musulmanes como yo judía; es decir, casi nada. De hecho, sería justo afirmar que yo soy más judía que ellos musulmanes. Mi familia ha sido del todo secular tres generaciones, pero yo soy, hasta donde sé, descendiente de una ininterrumpida estirpe de gente de la misma disciplina religiosa durante al menos dos milenios, y el color de mi piel y mis rasgos me identifican con los descendientes de una rama judía europea (de probable origen sefardí), en tanto que los habitantes de Sarajevo de origen musulmán provienen de familias que lo han sido durante cinco siglos a lo sumo (cuando Bosnia se convirtió en provincia del imperio otomano) y son fisiológicamente idénticos a sus vecinos, esposas y compatriotas eslavos del sur, pues de hecho son descendientes de eslavos cristianos del sur.

Toda adhesión musulmana que haya existido a lo largo de este siglo era ya una versión diluida de la moderada fe suní que trajeron los turcos, sin rastro de lo que en la actualidad se llama fundamentalismo.

Cuando pregunté a amigos quiénes en su familia eran o habían sido religiosos devotos, siempre me respondían: mis abuelos. Si eran menores de treinta y cinco años solían decirme: mis bisabuelos. De los nueve actores de *Godot,* Nada era la única con inclinaciones religiosas, pues es discípula de un gurú indio: como regalo de despedida me obsequió con un ejemplar de *Las enseñanzas de Shiva* en la edición de Penguin.

3

Pozzo: No hay duda de que aún es de día.
(Todos alzan la vista al cielo.)
Bien.
(Dejan de mirar al cielo.)

Por supuesto que hubo obstáculos. No étnicos. Reales.

Para empezar, ensayábamos en la oscuridad. El proscenio vacío estaba iluminado por lo general con solo dos o tres velas, complementadas con dos linternas de mano que había traído conmigo. Cuando pedí más velas, me dijeron que no había. Después me dijeron que se estaban guardando para las funciones. De hecho nunca supe quién las repartía; estaban simplemente en su sitio en el suelo cuando llegaba cada mañana al teatro, habiendo pasado por callejones y patios para llegar a la entrada de actores, la única puerta útil, en la parte trasera del edificio moderno que quedaba en pie. La fachada del teatro, el vestíbulo, el guardarropa y el bar estaban destrozados por los bombardeos de hacía más de un año y todavía no habían retirado los escombros.

Los actores en Sarajevo, me había explicado Pašović con pesarosa camaradería, esperan trabajar solo cuatro horas diarias. «Tenemos muy malas costumbres que han quedado de la vieja época socialista». Pero yo no lo viví así. Tras un comienzo accidentado —durante la primera semana todos parecían preocupados por otras funciones y ensayos, o por obligaciones domésticas—, no pude haber pedido actores más

fervientes, más dispuestos. El obstáculo principal, además de la iluminación a causa del asedio, era la fatiga de los actores desnutridos, muchos de los cuales, antes de llegar a los ensayos a las diez, habían hecho cola para el agua durante varias horas y luego subido a cuestas pesados envases de plástico a lo largo de ocho o diez tramos de escaleras. Algunos tenían que andar dos horas para llegar al teatro y, por supuesto, debían seguir la misma ruta peligrosa al terminar el día.

La única actriz que parecía gozar de una resistencia normal era la integrante de más edad del elenco, Ines Fanćović, de sesenta y ocho años. Aún corpulenta, había perdido más de treinta kilos desde el comienzo del asedio, lo cual quizá explicaba su notable energía. Era patente que los otros actores estaban por debajo de su peso y se cansaban con facilidad. El Lucky de Beckett debe permanecer inmóvil a lo largo de su larga escena sin depositar nunca la carga de su pesada bolsa. Atko, que no pesa hoy día más de cincuenta kilos, me pidió que lo dispensara si en ocasiones dejaba la maleta vacía en el suelo. Cuando interrumpía el repaso unos cuantos minutos para cambiar un movimiento o la lectura de un parlamento, todos los actores, con la excepción de Ines, se recostaban al instante en el escenario.

Otro síntoma de la fatiga: eran más lentos para memorizar sus parlamentos que cualquier otro actor con el que hubiera colaborado nunca. Diez días antes del estreno aún necesitaban consultar el texto, y no lo dominaron a la perfección hasta el día anterior al ensayo general con vestuario. Esto habría sido menos un inconveniente si no hubiese estado demasiado oscuro para que pudieran leer los textos que tenían en la mano. Si un actor repetía un parlamento mientras cruzaba el escenario y entonces olvidaba el siguiente, estaba obligado a desviarse a la vela más próxima para escudriñar su texto. (Los textos eran páginas sueltas, puesto que es casi imposible obtener carpetas y sujetapapeles en Sarajevo. La obra se había mecanografiado en la oficina de Pašović en una pequeña máquina de escribir mecánica cuya cinta había sido utilizada desde el comienzo del sitio. Se me entregó el original, y a los actores copias al carbón, la mayoría de las cuales habrían sido difíciles de leer bajo cualquier luz.)

No solo no podían leer el texto; apenas conseguían distinguirse entre ellos salvo que se miraran cara a cara. A falta de la visión periférica normal que cualquiera goza a la luz del día o con luz eléctrica, no podían hacer algo tan sencillo como quitarse el bombín a la vez. Y a mí me parecieron durante mucho tiempo, para mi desánimo, casi siempre unas siluetas. Al comienzo del acto primero, cuando Vladimir «se resquebraja en una sonrisa amplia que se estabiliza, se mantiene un buen rato y, después, de pronto, se extingue» —tres Vladimires en mi versión—, no podía ver ni una de las falsas sonrisas desde mi banco a unos tres metros frente a ellos, pues mi linterna estaba puesta sobre los textos. Poco a poco mejoró mi visión nocturna.

Por supuesto, no era solo la fatiga la causa de que los actores aprendieran con más lentitud sus parlamentos y sus movimientos y de que estuvieran a menudo desatentos y olvidadizos. Era la distracción, y el miedo. Cada vez que oíamos la explosión de una bomba sentíamos alivio porque no había alcanzado el teatro, pero los actores tenían que seguir pensando dónde había caído. Solo el más joven de mi elenco, Velibor, y la más vieja, Ines, vivían solos. Los otros dejaban maridos y mujeres, padres e hijos en casa cuando venían al teatro a diario, y muchos de ellos residían muy cerca de las líneas del frente, cerca de Grbavica, una parte de la ciudad tomada por los serbios el año anterior, o en Alipašino Polje, cerca del aeropuerto controlado por los serbios.

El 30 de julio, a las dos de la tarde, Nada, que a menudo había llegado tarde durante las dos primeras semanas de ensayo, trajo la noticia de que a las once de la mañana Zlajko Sparavolo, un actor mayor muy conocido y especializado en papeles shakespearianos, había muerto, junto a dos vecinos, cuando una bomba cayó frente a su portal. Los actores abandonaron el escenario y se dirigieron en silencio a un cuarto contiguo. Los seguí, y el primero en hablar me dijo que esta noticia era especialmente perturbadora para todos porque, hasta entonces, ningún actor había muerto. (Antes había oído de dos actores que se quedaron sin una pierna respectivamente en los bombardeos; y

conocía a Nermin Tuliić, el actor que perdió las dos piernas por debajo de la cadera en los primeros meses del asedio y que ahora era el director administrativo del Teatro de la Juventud.) Cuando les pregunté si se sentían con ánimos para continuar con el ensayo, todos menos uno, Izo, respondieron que sí. Pero después de trabajar durante una hora, algunos actores se dieron cuenta de que no podían seguir. Ese fue el único día en que los ensayos terminaron más temprano.

La escenografía que había diseñado —con decorados tan mínimos, pensé, como los que el propio Beckett habría podido desear— tenía dos niveles. Pozzo y Lucky entraban, actuaban y salían de una plataforma destartalada de dos metros y medio de profundidad y uno y medio de altura que se extendía a todo lo largo del fondo del escenario, con el árbol a la izquierda; la parte delantera de la plataforma estaba cubierta con planchas de poliuretano translúcido que la Acnur había traído el invierno anterior para sellar las ventanas hechas añicos de Sarajevo. Las tres parejas permanecían sobre todo en el escenario bajo, aunque a veces uno o más de los Vladimires y Estragones subían al superior. Empleamos varias semanas de ensayo para determinar las distintas identidades de cada pareja. Los Vladimir y Estragon centrales (Izo y Velibor) eran la clásica pareja de compinches. Después de varias salidas en falso, las dos mujeres (Nada y Milijana) se transformaron en una pareja distinta en la que el afecto y la dependencia se mezclaban con la exasperación y el resentimiento: una madre de poco más de cuarenta años y una hija mayor. Y Sejo e Irena, que eran también la pareja más vieja, pendenciera y malhumorada, interpretaban a un marido y su mujer, inspirados en personas sin techo que yo había visto en el centro de Manhattan. Pero cuando Lucky y Pozzo estaban en escena, los Vladimires y Estragones podían estar de pie juntos, convertidos en una suerte de coro griego, así como en público del espectáculo presentado por los aterradores amo y esclavo.

El resultado de triplicar los papeles de Vladimir y Estragon, lo que conllevaba nuevas indicaciones escénicas, silencios más intrincados, fue

que la obra era mucho más larga de lo normal. Pronto me di cuenta de que el acto primero tendría una duración de noventa minutos al menos. El acto segundo sería más breve, pues mi plan era emplear solo a Izo y Velibor como Vladimir y Estragon. Pero incluso con un acto segundo simplificado y acelerado, la obra duraría unas dos horas y media. Y no podía imaginarme pidiéndole a la gente que viera la obra desde el auditorio del Teatro de la Juventud, cuyas nueve pequeñas arañas de luces podían venirse abajo si el edificio era blanco directo de una bomba o incluso si era alcanzado un edificio contiguo. Además, no había modo de que trescientas personas en el auditorio pudieran ver lo que ocurría en un profundo proscenio iluminado solo con unas cuantas velas. Pero hasta unas cien personas podían tener cabida cerca de los actores, al frente del escenario, sentadas en gradas de seis hileras hechas con tablones de madera. Tendrían calor, pues estábamos en pleno verano, y estarían apretados: yo sabía que muchas más personas de las que podían sentarse harían cola fuera de la puerta de actores en cada función (las entradas son gratuitas). ¿Cómo podía pedirle al público, el cual no tendría vestíbulo, baño o agua, que se sentara de un modo tan incómodo, sin moverse, durante dos horas y media?

Concluí que no podía montar *Esperando a Godot* completo. Pero las mismas decisiones sobre la puesta en escena que tanto dilataban el acto primero también implicaban que esa misma escenificación podía constituir *Esperando a Godot* entero, aunque solo usáramos los parlamentos del acto primero. Pues esta debe de ser la única obra en la historia de la literatura dramática en la que el acto primero es en sí mismo una obra completa. El tiempo y el lugar del acto primero son: «Camino en el campo, con árbol. Anochecer». (En el acto segundo: «Al día siguiente. Misma hora. Mismo lugar».) Aunque la hora es «Anochecer», ambos actos muestran un día entero, que comienza con Vladimir y Estragon reunidos de nuevo (aunque en todos los sentidos salvo en el sexual son una pareja, se separan cada noche), y con Vladimir (el dominante, el razonador y el que acopia la información, más apto para eludir la desesperación) que pregunta a Estragon dónde ha pasado la noche. Charlan sobre esperar a Godot (quienquiera que

sea), agobiados por el paso del tiempo. Pozzo y Lucky llegan, se quedan un rato e interpretan sus «rutinas», de las cuales Vladimir y Estragon son el público, y luego se marchan. Después hay un periodo de desahogo y alivio: están esperando de nuevo. Luego llega un mensajero que les dice que han esperado de nuevo en vano.

Por supuesto, hay diferencias entre el acto primero y la repetición de este que es el acto segundo. No solo ha transcurrido un día más. Todo está peor. Lucky ya no puede hablar, Pozzo es patético y está ciego, Vladimir ha cedido a la desesperación. Quizá me pareció que la desesperación del acto primero era suficiente para el público de Sarajevo, y quería ahorrarles la segunda vez que no llega Godot. Quizá quería proponer, de manera subliminal, que el acto segundo podía ser distinto. Puesto que *Esperando a Godot* era justamente una ilustración tan precisa de los sentimientos entre los sarajevenses actuales —despojados, hambrientos, abatidos, a la espera de un poder ajeno, arbitrario, que los salve o los proteja—, parecía atinado, también, montar *Esperando a Godot, Acto Primero*.

4

Avaj, avaj…[43]
Del monólogo de Lucky

La gente en Sarajevo vive una existencia angustiosa; este era un *Godot* angustiado. Ines fue exuberantemente teatral en su papel de Pozzo, y Atko fue el Lucky más conmovedor que hubiera visto nunca. Atko, que había aprendido ballet clásico y era profesor de kinésica en la Academia, dominó muy pronto las posturas y los gestos de la decrepitud, y respondió con inventiva a mis propuestas para la danza de la libertad de Lucky. Tardamos más tiempo en desarrollar el monólogo de Lucky, el cual en todas las representaciones de *Godot* que había visto (entre ellas la que el propio Beckett dirigió en 1975 en el Teatro Schiller de Berlín) se exponía, para mi gusto, demasiado rápido,

como un disparate. Dividí este parlamento en cinco partes, lo examinamos frase por frase, como un argumento, como una serie de imágenes y sonidos, como un lamento, como un llanto. Quería que Atko pronunciara el aria de Beckett sobre la apatía e indiferencia divinas, sobre un mundo cruel y petrificado, como si tuviera un sentido cabal. Que lo tiene, sobre todo en Sarajevo.

Siempre me ha parecido que *Esperando a Godot* es una obra sumamente realista, aunque se interpreta por lo general con una suerte de estilo minimalista o de vodevil. El *Godot* que los actores de Sarajevo estaban más capacitados para representar por inclinación, temperamento, experiencia teatral previa y por las (atroces) circunstancias presentes, y el que yo preferí dirigir, estaba lleno de angustia, de inmensa tristeza y, hacia el final, de violencia. Que el mensajero fuese un adulto fornido significaba que, cuando anuncia las malas nuevas, Vladimir y Estragon podían expresar no solo su decepción sino su ira: maltratándolo como no habrían podido hacerlo si el papel hubiese sido interpretado por un muchacho. (Y hay seis, no dos, de aquellos, y solo uno de estos.) Después de que escapa, se hunden en un silencio largo y terrible. Fue un momento chejoviano de patetismo absoluto, como al final de *El jardín de los cerezos*, cuando el anciano mayordomo Firs despierta y descubre que ha sido olvidado en la casa abandonada.

Me pareció, durante el montaje del *Godot* en esta segunda estancia en Sarajevo, que estaba viviendo la repetición de un ciclo conocido: algunos de los más graves bombardeos del centro de la ciudad desde el comienzo del asedio (casi cuatro mil bombas cayeron sobre Sarajevo un día); una vez más las alentadas esperanzas de una intervención estadounidense; Clinton burlado (si burlado no es una palabra demasiado dura para calificar una determinación tan débil) por el mando proserbio de la Fuerza de Protección de Naciones Unidas (Unprofor), el cual sostenía que la intervención pondría en peligro a las tropas de la ONU; el creciente agravamiento de la desesperación e

incredulidad de los habitantes de Sarajevo; un alto el fuego simulado (esto significa unas cuantas bombas y francotiradores, pero como la mayoría de la gente se atrevía a salir a la calle, casi tantos eran asesinados y mutilados cada día); etcétera, etcétera.

El elenco y yo intentamos eludir los chistes sobre «Esperando a Clinton», pero eso fue con mucho lo que hicimos a finales de julio, cuando los serbios tomaron, o pareció que tomaban, el monte Igman, justo sobre el aeropuerto. La conquista del monte Igman les permitiría lanzar a la ciudad bombas en trayectoria horizontal, y otra vez se alentaron las esperanzas de que habría bombardeos aéreos estadounidenses contra las posiciones de la artillería serbia, o al menos que se levantaría el embargo de armas. Aunque la gente temía alentar sus esperanzas, por miedo a sufrir una decepción, al mismo tiempo nadie podía creer que Clinton hablara otra vez sobre la intervención y de nuevo no hiciera nada. Yo misma cedí a la esperanza cuando un periodista amigo me mostró un borroso fax transmitido vía satélite del elocuente discurso del senador Biden a favor de la intervención, doce páginas a renglón seguido, que había pronunciado desde el hemiciclo del Senado el 29 de julio. El Holiday Inn, el único hotel aún operativo, que se sitúa al oeste del centro de la ciudad, a cuatro manzanas de los francotiradores serbios más próximos, estaba repleto de periodistas esperando la caída de Sarajevo o la intervención: uno de los empleados del hotel dijo que el lugar no había estado tan repleto desde los Juegos Olímpicos de 1984.

A veces pensaba que no estábamos esperando a Godot o a Clinton. Estábamos esperando nuestra utilería. Parecía no haber modo de encontrar la maleta y la cesta de Lucky, la cigarrera de Pozzo (para sustituir la pipa) y el látigo. En lo que atañe a la zanahoria que Estragon mordisquea despacio, embelesado: hasta dos días antes del estreno tuvimos que ensayar con tres de los panecillos secos que yo rescataba cada mañana del comedor del Holiday Inn (panecillos era lo que se ofrecía de desayuno) para alimentar a los actores y asistentes y

al muy intermitente tramoyista. No pudimos encontrar una cuerda para Pozzo hasta una semana después de que empezamos sobre el escenario, e Ines se puso de comprensible mal humor cuando, después de tres semanas, no contaba con una cuerda del largo apropiado, un látigo verdadero, una cigarrera, un atomizador. Los bombines y las botas para los Estragones se materializaron solo en los últimos días de ensayos. Y el vestuario —cuyo diseño yo había sugerido y cuyos bocetos había aprobado en la primera semana— no llegó hasta el día previo al estreno.

Algo de ello era causado por la escasez general en Sarajevo. Algo, tuve que concluir, era típico mañanismo del «sur» (o balcánico). («Sin duda tendrá la cigarrera mañana», me dijeron cada mañana durante tres semanas.) Pero otras carencias eran el resultado de la rivalidad entre los teatros. Tenía que haber utilería en el cerrado Teatro Nacional. ¿Por qué no estaba a nuestra disposición? Descubrí, poco después del estreno, que no era solo una integrante del «mundo teatral» sarajevense de visita, sino que había varios clanes teatrales en la ciudad y que, al estar aliada con el de Haris Pašović, no podía contar con la buena voluntad de los demás. (Iba a ser recíproco, también. En una ocasión, cuando otro productor, con el que había entablado amistad en la visita más reciente, me ofreció una ayuda invaluable, Haris Pašović, que por lo demás era razonable y servicial, me dijo: «No quiero que aceptes nada de esa persona».)

Por supuesto que esa es la conducta normal por doquier. ¿Por qué no iba a serlo en la sitiada Sarajevo? El teatro de la preguerra habrá sufrido las mismas contiendas, mezquindades y celos que en cualquier otra ciudad europea. Me parece que mis asistentes, así como Ognjenka Finci, la diseñadora del vestuario y la escenografía, y el propio Pašović, estaban deseosos de evitar que supiera que no se podía confiar en todo el mundo en Sarajevo. Cuando comencé a advertir que algunas de nuestras dificultades reflejaban un cariz de hostilidad o incluso de sabotaje, uno de mis asistentes me dijo entristecido: «Ahora que nos conoce, ya no querrá volver nunca».

Sarajevo no es solo una ciudad que representa el ideal del pluralismo; era tenida por muchos de sus ciudadanos como un lugar ideal: si bien no es importante (no es lo bastante grande ni próspera), era sin embargo el mejor lugar para residir, incluso si, por ambición, era necesario dejarla para emprender una verdadera carrera, como la gente de San Francisco que con el tiempo da el salto y se dirige a Los Ángeles o Nueva York. «No te imaginas cómo era este lugar antes —me dijo Pašović—, era el paraíso». Esa clase de idealización produce una desilusión muy honda, así que ahora casi toda la gente que conozco en Sarajevo no puede evitar lamentarse del deterioro moral de la ciudad: el incremento de los asaltos y robos, el gangsterismo, los depredadores del mercado negro, el bandolerismo de algunas unidades del ejército, la falta de cooperación cívica. Podría pensarse que serían capaces de perdonarse a sí mismos y a su ciudad. Durante diecisiete meses ha sido una galería de tiro. No hay gobierno municipal en la práctica; por ende, los escombros de los bombardeos no se recogen, la educación no está organizada para los niños pequeños, etcétera, etcétera. Una ciudad en estado de sitio ha de transformarse, tarde o temprano, en una ciudad de pandillas. Pero la mayoría de los habitantes de Sarajevo son despiadados en su condena de las condiciones actuales, y de muchos «elementos», como los llaman con vaguedad afligida, de la ciudad. «Todo lo bueno que ocurre aquí es un milagro», me comentó uno de mis amigos. Y otro: «Esta es una ciudad de gente mala». Cuando un periodista gráfico amigo nos dio el inestimable regalo de nueve velas, tres desaparecieron de inmediato. Un día el almuerzo de Mirza —un trozo de pan hecho en casa y una pera— fue sustraído de su mochila mientras estaba en el escenario. No podía haber sido uno de los otros actores. Pero pudo haber sido cualquiera, digamos uno de los tramoyistas o de los alumnos de la Escuela de Arte Dramático que entraban y salían de los ensayos. Enterarnos de este robo fue muy deprimente para todos nosotros.

Aunque muchas personas quieren marcharse, y se marcharán en cuanto puedan, un amplio conjunto afirma que su vida no es

intolerable. «Podemos vivir así para siempre», dijo uno de mis amigos de la visita de abril, Hrvoje Batinić, un periodista de la localidad. «Puedo vivir así durante cien años», me dijo una noche una amiga nueva, Zehra Kreho, la dramaturga del Teatro Nacional. (Ambos casi tienen cuarenta años de edad.) A veces también me sentí de igual modo.

Aunque, por supuesto, para mí era distinto. «No he tomado un baño en dieciséis meses —me interpeló una matrona de mediana edad—. ¿Sabe lo que se siente?». No sé; solo sé lo que es no bañarse durante seis semanas. Me sentía jubilosa, llena de energía, por el reto de la labor que estaba emprendiendo, por la valentía y el entusiasmo de todos con los que trabajaba; pero no podría olvidar nunca lo difícil que fue para cada cual, y lo desesperanzado que parecía el futuro para su ciudad. Lo que me permitió tolerar relativamente las dificultades menores y los peligros, además del hecho de que yo podía irme y ellos no, era que estaba concentrada por completo en ellos y en la obra de Beckett.

5

Incluso una semana antes del estreno no creía que la obra fuera muy buena. Me preocupaba que la coreografía y el diseño emocional que había construido para el escenario de dos niveles y nueve actores en cinco papeles fuesen demasiado complicados como para que se dominasen en un periodo tan breve; o simplemente no había sido tan exigente como debí serlo. Dos de mis asistentes, así como Pašović, me dijeron que estaba siendo demasiado amigable, demasiado «maternal», y que debía exhibir una pataleta de cuando en cuando y, sobre todo, amenazar con la sustitución de los actores que no hubiesen aprendido aún todos sus parlamentos. Pero seguí con la esperanza de que la obra no fuera muy mala; después, de pronto, en la última semana, hubo un cambio, todo quedó integrado, y en nuestro ensayo con vestuario me pareció que la representación era, al fin y al cabo, conmovedora,

siempre interesante, de buena factura, y que el esfuerzo honraba la obra de Beckett.

También me sorprendió la considerable atención que el *Godot* estaba recibiendo de la prensa internacional. Les había contado a pocas personas que había vuelto a Sarajevo a dirigir *Esperando a Godot* con la intención acaso de escribir algo al respecto después. Olvidé que estaría pasando las noches en un dormitorio de periodistas. Al día siguiente a mi llegada estaba sorteando peticiones de entrevistas en el vestíbulo y en el comedor del Holiday Inn; y al día siguiente, y al siguiente. Repetía que nada había que decir, que aún estaba haciendo pruebas; después, que los actores solo estaban leyendo la obra en voz alta en una mesa; luego, que habíamos comenzado en el escenario, que casi no había luz, y que poco había que ver.

Pero cuando le mencioné a Pašović las peticiones de los periodistas y mi deseo de mantener a los actores alejados de semejantes distracciones, me enteré de que había organizado una conferencia de prensa para mí y que quería que permitiera la entrada de periodistas a los ensayos, concediera entrevistas y obtuviera la mayor publicidad posible no solo para la obra sino para una iniciativa de la que aún no había asimilado del todo que formaba parte: el Festival Internacional de Teatro y Cine de Sarajevo, dirigido por Haris Pašović, cuya segunda producción, después de su *Alcestes*, era mi *Godot*. Cuando me disculpé con los actores por anticipado por las interrupciones, advertí que ellos, también, querían a los periodistas allí. Todos los amigos a los cuales consulté en la ciudad me dijeron que la noticia sobre la representación sería «buena para Sarajevo».

Así que cambié obedientemente mi política de rechazo a las entrevistas por la de permitir el acceso a quien lo deseara. Eso fue fácil, no solo porque era lo que los actores y Pašović querían, sino porque nunca vi nada impreso o transmitido por televisión (incluso los periodistas en el Holiday Inn jamás vieron sus informaciones hasta que salieron de Sarajevo). Lamento, con todo, que el caudal de entrevistas de las dos primeras semanas supusiera que la mayoría de las noticias se transmitirían antes de que los actores hubieran aprendido sus

parlamentos y mi concepto de la obra comenzara a desarrollarse.

El meollo, por supuesto, es que toda actividad cultural en Sarajevo es subsidiaria para los corresponsales y periodistas que han venido a cubrir una guerra. Declarar con energía que las intenciones propias son sinceras refuerza la suspicacia, si en principio hay suspicacia. Lo mejor es no decir nada en absoluto, lo cual había sido mi intención original. Hablar aunque sea un poco de lo que se está haciendo parece —quizá, a pesar de las propias intenciones, se convierte en— una manera de promoverse. Pero esto es precisamente lo que espera la cultura de los medios de difusión contemporáneos. Mis opiniones políticas —mis consideraciones sobre el papel infame que entonces desempeñaba la Unprofor, mi clamor en contra del «asedio de Sarajevo por parte de Serbia y Naciones Unidas»— siempre se suprimían. Quieres que sea sobre *ellos*, y resulta —en la tierra de los medios— que era sobre ti.

Si solo se tratase de mi desasosiego por algunas coberturas extranjeras de mi labor en Sarajevo, no merecería la pena ni mencionarlo. Pero esto ilustra de alguna manera el modo en el que se transmiten noticias prolongadas como la de Bosnia y cómo se reacciona ante ellas.

El periodismo televisivo, impreso y radiofónico es una parte importante de esta guerra. Cuando en abril oí al intelectual francés André Glucksmann explicar, durante su viaje de veinticuatro horas a Sarajevo, a los periodistas nacionales que asistieron a su conferencia de prensa que «la guerra es en la actualidad un espectáculo de los medios de difusión», y que «las guerras se ganan y pierden en la televisión», pensé: Intenta decirles eso a todas las personas que han perdido brazos y piernas. Pero en un sentido la indecente declaración de Glucksmann daba en el blanco. No es que la naturaleza de la guerra se haya transformado por entero, y sea única o principalmente un espectáculo de los medios, sino que la cobertura de los medios de difusión es objeto de una atención central, y el hecho mismo de la atención de los medios a veces se convierte en la noticia principal.

Un ejemplo. Mi mejor amigo entre los periodistas del Holiday Inn, el admirable Alan Little de la BBC, visitó uno de los hospitales de la

ciudad y le mostraron a una niña de cinco años semiconsciente con graves heridas en la cabeza a causa del proyectil de un mortero que había matado a su madre. El médico aseguró que moriría si no era trasladada por vía aérea a un hospital donde se pudiera efectuar una ecografía y someterla a un tratamiento especializado. Conmovido por su situación, Alan comenzó a hablar sobre ella en sus informaciones. Nada ocurrió durante varios días. Entonces otros periodistas recogieron la noticia y el caso de la «pequeña Irma» ocupó la portada diaria de la prensa sensacionalista británica y en la práctica fue la única noticia bosnia en los noticiarios televisados. John Major, impaciente por que se le viera haciendo algo, envió un avión para que llevara a la niña a Londres.

Luego vino el contragolpe. Alan, al principio ignorante de que la noticia se había vuelto tan importante, y luego encantado porque indicaba que la presión ayudaría a trasladar a la niña, estaba consternado por los ataques contra el «circo mediático» que estaba explotando su sufrimiento. Era moralmente obsceno, sostenían los críticos, concentrarse en una sola niña cuando miles de niños y adultos, entre ellos muchos amputados y parapléjicos, languidecen en los hospitales de Sarajevo con personal y medios insuficientes, y no se permite su transporte al exterior a causa de la ONU (pero esa es otra historia). Que *había sido* algo bueno —que el intento de salvar la vida de una sola niña es mejor que no hacer nada— debería resultar evidente, y de hecho otros salieron a consecuencia de ello. Pero la noticia de la que era preciso informar sobre la miseria en los hospitales de Sarajevo degeneró en una controversia sobre la actuación de la prensa.

Este es el primer genocidio europeo de nuestro siglo que ha sido seguido por la prensa mundial y documentado todas las noches por la televisión. No hubo reporteros que enviaran informaciones diarias a la prensa mundial desde Armenia en 1915, y tampoco equipos de cámaras extranjeros en Dachau y Auschwitz. Hasta el genocidio bosnio fue

posible suponer —esta era en verdad la convicción de muchos de los mejores reporteros que allí se encontraban, como Roy Guttman de *Newsday* y John Burns de *The New York Times*— que si la noticia podía darse a conocer, el mundo respondería. La cobertura del genocidio en Bosnia ha terminado con esa ilusión. Los reportajes de los periódicos y de la radio y, sobre todo, la cobertura de la televisión han mostrado la guerra en Bosnia con minuciosos detalles, pero a falta de una voluntad de intervención por parte de las pocas personas en el mundo que toman decisiones políticas y militares, la guerra se convierte en otro lejano desastre; las personas que sufren y son asesinadas allí se convierten en «víctimas» del desastre. El sufrimiento está presente de un modo manifiesto, y puede verse en primer plano; y sin duda muchas personas sienten compasión por las víctimas. Lo que no puede registrarse es una ausencia; la ausencia de toda voluntad política de poner fin a este sufrimiento: con palabras más precisas, la decisión de no intervenir en Bosnia, sobre todo una responsabilidad europea, tiene su origen en el tradicional sesgo proserbio del Quai d'Orsay y del Ministerio de Asuntos Exteriores británico. Está siendo implantada por la ocupación de Naciones Unidas de Sarajevo, la cual es sobre todo una operación francesa.

No me creo el argumento convencional que sostienen los críticos de la televisión según el cual el visionado de los acontecimientos terribles en la pequeña pantalla los distancia tanto como los vuelve reales. La continuada cobertura de la guerra en ausencia de acciones para detenerla es lo que nos convierte en meros espectadores. No es la televisión sino nuestros políticos los que han propiciado que la historia parezca una retransmisión. Nos hartamos de ver el mismo programa. Si parece irreal es porque es tan atroz y al parecer tan incontenible.

Incluso la gente en Sarajevo dice a veces que le parece irreal. Están en un estado de choque que no amaina, el cual adopta la forma de una incredulidad retórica («¿Cómo pudo suceder esto? Todavía no me lo puedo creer»). Están en verdad estupefactos ante las atrocidades serbias, y ante la austeridad y absoluta extrañeza de las vidas que están obligados a sobrellevar en la actualidad. «Vivimos en la Edad Media»,

me dijo alguien. «Es como ciencia ficción», me dijo otro amigo. La gente me pregunta si Sarajevo me pareció alguna vez irreal mientras estuve allí. La verdad es que, desde que comencé a ir a Sarajevo —este invierno espero dirigir *El jardín de los cerezos* con Nada en el papel de Madame Ranevsky y Velibor en el de Lopakhin—, me parece el lugar más real del mundo.

Esperando a Godot se estrenó, con doce velas en el escenario, el 17 de agosto. Hubo dos funciones aquel día, un martes, una a las dos de la tarde y otra a las cuatro. En Sarajevo solo hay funciones de tarde; casi nadie sale después de que anochece. Muchas personas no pudieron entrar. Durante las primeras funciones me encontraba tensa por la ansiedad. A la tercera, comencé a ser capaz de apreciar la obra como una espectadora. Ya era hora de dejar de preocuparme de si Ines permitiría que la cuerda que la unía a Atko se destensase mientras devoraba su pollo de cartón piedra; si Sejo, el tercer Vladimir, olvidaría cambiar su peso de un pie al otro justo antes de que saliera a toda prisa a orinar. La obra pertenecía ya a los actores, y supe que estaba en buenas manos. Y al final de la función de las dos de la tarde del 19 de agosto, durante el largo silencio trágico de los Vladimires y Estragones que sigue al anuncio del mensajero de que el señor Godot no vendrá hoy, pero sin duda vendrá mañana, mis ojos comenzaron a escocerme por las lágrimas. Velibor estaba llorando también. Nadie en el público hizo ruido alguno. Los únicos sonidos provenían del exterior del teatro: el bramido de un transporte militar acorazado de la ONU por la calle y el estallido de los disparos de los francotiradores.

«ALLÍ» Y «AQUÍ»

Fui a Sarajevo por vez primera en abril de 1993, un año después de que empezara la campaña serbocroata para repartirse el nuevo Estado bosnio independiente y multiétnico. Para salir de Sarajevo, después de aquella primera visita, volé de la misma manera que había llegado, en uno de los aviones rusos de transporte de la Unprofor, que cubren la ruta regular entre Sarajevo y Zagreb. El viaje de infarto en automóvil para entrar a la ciudad sitiada, por la accidentada carretera sobre el monte Igman, estaba reservado para un futuro lejano, en mi séptima y octava estancias; y ya en ese entonces, el invierno y el verano de 1995, mis referencias de peligro eran más exigentes, y ya era una veterana del pavor y el sobresalto. Nada igualó nunca el primero. El de la propia Sarajevo: el sufrimiento de la vida cotidiana en la ciudad destrozada bajo el constante fuego de mortero y de los francotiradores. Y el sobresalto posterior de regreso al mundo exterior.

Dejar Sarajevo y encontrarse, una hora más tarde, en una ciudad normal (Zagreb). Entrar en un taxi (¡un taxi!) en el aeropuerto… circular en un tráfico regulado por señales, a lo largo de calles alineadas por edificios que tienen tejados intactos, paredes no bombardeadas, cristales en las ventanas… encender la luz en la habitación de hotel… utilizar la taza y tirar de la cadena después… preparar el baño (no ha habido baño en varias semanas) y tener agua, agua caliente del grifo… dar un paseo y ver tiendas, y gente andando a un ritmo normal… entrar en un restaurante y ver una carta… Todo esto parece tan raro y perturbador que, al menos durante cuarenta y ocho horas, la sensación es de considerable aturdimiento. Y de furia. Hablar con gente que no quiere saber lo que se sabe, que no quiere hablar de los sufrimientos, la perplejidad, el terror y la humillación de los habitantes de la ciudad que se acaba de dejar. Y aún es peor cuando se

vuelve a la propia ciudad «normal» (Nueva York) y los amigos dicen: Vaya, has vuelto. Estaba preocupado por ti; darse cuenta de que ellos tampoco quieren saber. Advertir que en realidad nunca se les puede explicar: ni lo terrible que es «allí» ni lo mal que se siente estar de vuelta «aquí». Que el mundo se dividirá para siempre en «allí» y «aquí».

La gente no quiere saber de malas noticias. Acaso nunca quiere oírlas. Pero en el caso de Bosnia, la indiferencia, la falta de esfuerzo para intentar imaginar, fue más grave de lo que hubiera podido esperar. Se descubre que la única gente con la que es posible sentirse cómoda es con la que también ha estado en Bosnia. O en alguna otra matanza: El Salvador, Camboya, Ruanda, Chechenia. O con quienes saben al menos, de primera mano, qué es la guerra.

Hace unas semanas —escribo a finales de noviembre de 1995— regresé de mi novena estancia en Sarajevo. A pesar de que una vez más entré a través de la única vía terrestre, ya no era mi única opción (los aviones de la ONU volvían a aterrizar en un rincón del destruido aeropuerto de Sarajevo), y el rodado camino sobre el monte Igman ya no era el recorrido más peligroso del mundo. Unos ingenieros de la ONU lo habían ensanchado y nivelado hasta convertirlo en un angosto camino de tierra. En la ciudad había electricidad por vez primera desde el comienzo del asedio. Las bombas no explotaban, las balas de los francotiradores no pasaban silbando junto a la cabeza de todos. Habría gas para el invierno. Desde mi regreso, se ha firmado un acuerdo en Ohio que augura el final de la guerra. Soy reacia a declarar si acaso la paz, una paz injusta, ha llegado de hecho a Bosnia. Si Slobodan Milosević, que desató la guerra, quiere que la guerra termine y puede imponer esta decisión entre sus representantes en Pale: entonces la triunfante campaña para destruir Bosnia matando o llevando al exilio a la mayoría de su población ha terminado en casi todos los sentidos. Ha terminado, también, aquello por lo que resistieron los bosnios: su Estado unitario reconocido internacionalmente.

Así pues, que Bosnia (una Bosnia absolutamente transformada) sufrirá una partición. Así pues, que la fuerza, y no el derecho, ha prevalecido. Nada nuevo en ello: léase Tucídides, Libro Quinto, «El

Diálogo de Melos». Es como si el avance oriental de la Wehrmacht hubiera sido detenido a finales de 1939 o principios de 1940 y la Liga de las Naciones hubiera convocado una conferencia entre «las partes en conflicto», en la cual se hubiera premiado a Alemania con la mitad de Polonia (la parte occidental), a los invasores rusos con el veinte por ciento del este, y si bien el treinta por ciento del centro que a los polacos se les hubiera permitido conservar de su país de hecho incluía la capital, la mayor parte del territorio que lo rodeaba hubiera ido a parar a los alemanes. Por supuesto, nadie habría sostenido que esto era justo desde criterios «morales», para añadir seguidamente ¿Desde cuándo las normas morales han prevalecido en la política internacional? Puesto que los polacos no tenían posibilidad de defender con éxito a su país de las fuerzas superiores de la Alemania de Hitler y de la Rusia de Stalin, tendrían que contentarse con lo que obtuvieran. Al menos los diplomáticos habrían dicho que aún conservaban *algo* de su país: habían estado a punto de perderlo entero. Y desde luego los polacos habrían sido los más intransigentes en las negociaciones, puesto que ellos no se consideraban solo como una de las tres «partes en conflicto». Creían que habían sido invadidos. Creían que ellos eran las víctimas. A los diplomáticos que habían hecho el corretaje del acuerdo les habrían parecido muy poco razonables. Divididos entre ellos mismos. Amargados. Indignos de confianza. Desagradecidos con los mediadores que intentaban detener la masacre.

Antes la gente no quería saber —a menudo se oía que la guerra en Bosnia es tan complicada que es difícil saber quién está en el bando «correcto»—, pero en la actualidad más gente en efecto entiende qué sucedió. También comprende que la guerra —es decir, la agresión serbia y croata— se pudo haber detenido en cualquier momento en los tres últimos años, exactamente del mismo modo y con la misma mínima aplicación de fuerza a cargo de la OTAN (salvando en su integridad a los soldados sobre el terreno así como a la población civil) como finalmente ocurrió el agosto y septiembre pasados. Pero los europeos no querían detener el conflicto (tanto el Ministerio de Asuntos Exteriores británico como el Quai d'Orsay son tradicionalmente

proserbios), y los estadounidenses, la única potencia importante en reconocer que la justicia estaba del lado bosnio, se mostraron reacios a involucrarse. Ahora que el conflicto bélico ha sido detenido, de pronto parece menos complicado. El estado de ánimo es retrospectivo.

Se me suele preguntar después de regresar de una estancia en Sarajevo por qué otros escritores conocidos además de mí no han pasado tiempo allí. Tras ella está la cuestión más general de la extendida indiferencia en los prósperos países vecinos europeos (sobre todo Italia y Alemania) frente a un crimen histórico atroz, nada menos que un genocidio (el cuarto genocidio de una minoría europea sucedido en este siglo). Pero a diferencia del genocidio de los armenios durante la Primera Guerra Mundial y de los judíos y los gitanos a finales de los años treinta y principios de los cuarenta, el genocidio del pueblo bosnio ha sucedido bajo el deslumbramiento de la cobertura mundial de la prensa y la televisión. Nadie puede aducir ignorancia de las atrocidades cometidas en Bosnia desde que la guerra comenzó en abril de 1992. Sanski Most, Stupni Do, Omarska y otros campos de concentración con sus mataderos (para una carnicería manual, artesanal, en contraste con el asesinato en masa industrializado de los campos nazis), el martirio de Mostar oriental y Sarajevo y Gorazde, la violación por órdenes militares de decenas de miles de mujeres por toda la Bosnia conquistada por los serbios, la masacre de al menos ocho mil hombres y niños tras la rendición de Srebrenica: esta es solo una parte del catálogo de la infamia. Y nadie puede no estar enterado de que la causa bosnia es la causa europea: la democracia, y una sociedad integrada por ciudadanos, no por los miembros de una tribu. ¿Por qué estas atrocidades, estos valores, no han provocado una respuesta más vigorosa? ¿Por qué casi ningún intelectual de rango y notoriedad se unió para denunciar el genocidio bosnio y defender la causa de los bosnios?

La guerra bosnia no es por supuesto el único espectáculo de horror que se ha desplegado en los últimos cuatro o cinco años. Pero hay

acontecimientos —acontecimientos paradigmáticos— que parecen compendiar las principales fuerzas opuestas de la propia época. Un acontecimiento así fue la guerra civil española. Como la de Bosnia, la lucha fue emblemática. Pero los intelectuales —los escritores, gente de teatro, artistas, profesores, científicos conocidos por expresarse sobre importantes acontecimientos públicos y cuestiones de conciencia— han brillado tanto por su ausencia en el conflicto bosnio como brillaron por su presencia en la España de los años treinta. Por supuesto, casi habla demasiado bien de los intelectuales sostener que constituyen algo así como una clase perenne, parte de cuya vocación es defender las mejores causas; así como es improbable que solo casi cada treinta años más o menos haya alguna guerra en algún lugar del mundo que debiera inducir incluso a los aspirantes a pacifistas a tomar partido. Sin embargo, el criterio de disenso y activismo asociado a los intelectuales es una realidad. ¿Por qué tan escasa respuesta a lo que sucedió en Bosnia?

Es probable que haya varias razones. Los crueles lugares comunes históricos ciertamente figuran en la mezquindad de la respuesta. Está la tradicional mala reputación de los Balcanes como un lugar de conflicto eterno, de antiguas rivalidades implacables. ¿Acaso aquellos pueblos no se han masacrado entre ellos siempre? (Esto equivale a responderse ante la realidad de Auschwitz: Bueno, ¿qué cabe esperar? El antisemitismo tiene una larga historia en Europa.) No se puede menospreciar, tampoco, el dominante prejuicio antimusulmán, un acto reflejo hacia un pueblo cuya mayoría es tan secular y está tan impregnada por la cultura de la moderna sociedad de consumo como sus vecinos del sur de Europa. Para reafirmar la ficción de que el origen más profundo de esto es una guerra religiosa, el marchamo musulmán se emplea invariablemente para calificar a las víctimas, a su ejército y a su Gobierno; aunque a nadie se le ocurriría calificar a los invasores de ortodoxos y católicos. ¿Acaso muchos intelectuales «occidentales» seculares, de quienes se podía esperar que levantaran la voz para defender Bosnia, comparten estos prejuicios? Por supuesto que sí.

Y no estamos en los años treinta. Ni en los sesenta. De hecho estamos

viviendo en el siglo XXI, en el que certezas del siglo XX como la identificación del fascismo o el imperialismo o las dictaduras al estilo bolchevique con el principal «enemigo» ya no ofrecen un marco (a menudo simplista) para la reflexión y la acción. La lucha contra el fascismo era lo que volvía evidente la toma de partido en pro del Gobierno de la República española, fueran cuales fuesen sus defectos. Oponerse a la agresión estadounidense (que relevó los esfuerzos fracasados de Francia de mantenerse en Indochina) contra Vietnam tenía sentido como parte de una lucha mundial contra el colonialismo euroestadounidense.

Si los intelectuales de los años treinta y sesenta a menudo se mostraron demasiado crédulos, demasiado proclives a las peticiones de idealismo para asimilar lo que sucedía en determinadas sociedades amenazadas, de reciente radicalización, que hubieran o no visitado (brevemente), los intelectuales de hoy, morosamente despolitizados, con su cinismo siempre a mano, su adicción al espectáculo, su renuencia a molestarse por cualquier causa, su devoción a la seguridad personal, parecen al menos igualmente deplorables. (No puedo enumerar las muchas veces que se me ha preguntado, cada vez que vuelvo de Sarajevo a Nueva York, cómo puedo ir a un lugar tan peligroso.) Por lo general, el puñado de intelectuales que se tienen a sí mismos por gente de conciencia pueden ser movilizados en la actualidad solo para acciones limitadas —contra, digamos, el racismo o la censura— en el seno de sus propios países. Solo los compromisos políticos nacionales parecen ahora verosímiles. Entre los intelectuales otrora interesados en lo internacional, las complacencias nacionalistas gozan de renovado prestigio. (Debería señalar que esto parece más cierto entre los escritores que entre los médicos, los científicos y los actores.) Se ha verificado una implacable decadencia de la propia noción de solidaridad internacional.

No solo el global pensamiento bilateral (un «ellos» contra un «nosotros») característico del pensamiento político a lo largo de nuestro breve siglo XX, de 1914 a 1989 —fascismo contra democracia, el imperio estadounidense contra el imperio soviético— se vino abajo. Lo

que ha seguido a la estela de 1989 y el suicidio del imperio soviético es la victoria definitiva del capitalismo y de la ideología consumista, lo cual implica el descrédito de «lo político». Todo cuanto tiene sentido es la vida privada. El individualismo y el cultivo del ego y del bienestar particular —destacando, sobre todo, el ideal de «salud»— son los valores que los intelectuales son más propensos a suscribir. («¿Cómo puede pasar tanto tiempo en un lugar donde la gente fuma tanto?», le preguntó alguien aquí en Nueva York a mi hijo, el escritor David Rieff, respecto de sus frecuentes viajes a Bosnia.) Es esperar demasiado que el triunfo del capitalismo consumista no hubiera dejado su huella en la clase intelectual. En la era de las compras, debe de ser más difícil para los intelectuales, que son todo menos marginales y pobres, identificarse con otros menos favorecidos. George Orwell y Simone Weil no abandonaron precisamente cómodos apartamentos y casas de campo de la alta burguesía cuando se alistaron como voluntarios para ir a España y luchar en pro de la República, y ambos casi consiguen que los maten. Quizá la distancia actual entre «allí» y «aquí» es demasiado amplia para los intelectuales.

Durante varios decenios ha sido un lugar común periodístico y académico afirmar que los intelectuales, en cuanto clase, son obsoletos: un ejemplo de análisis que se quiere un imperativo. Y en la actualidad hay voces que proclaman asimismo la muerte de Europa. Acaso sea más cierto afirmar que Europa aún está por nacer: una Europa que asuma la responsabilidad de sus minorías desamparadas, y que defienda los valores que encarna a pesar suyo (Europa será multicultural, o no será). Y Bosnia es su aborto por ella misma provocado. En palabras de Émile Durkheim, «una sociedad es sobre todo la idea que se forma de sí misma». La idea que la próspera, pacífica sociedad de Europa y Norteamérica se ha formado de sí misma —por medio de las acciones y manifestaciones de todos los que se podrían llamar intelectuales— es de confusión, irresponsabilidad, egoísmo, cobardía… y la búsqueda de la felicidad.

La nuestra, no la suya. Aquí, no allí.

DE *DIARIOS INÉDITOS*: «CUADERNOS DE SARAJEVO, 1993-1994»

1993

Abril

(Primer viaje de Susan Sontag a la Sarajevo sitiada)

Se han incendiado 40.000 viviendas [desde que comenzó el asedio]…

Francotiradores «de fin de semana» desde Belgrado… Al parecer, [el escritor ruso] Eduard Limónov se ha unido a ellos [ocasionalmente]. Ha declarado [en público] que le gusta apuntar hacia Sarajevo…

En Sarajevo, los psiquiatras hablan de «suicidas pasivos», de gente que sale en busca de la bala de un francotirador o del proyectil de un mortero.

*

[Siguen operando a pesar] del asedio:
La fábrica de zapatos
Los cosméticos
La panadería
La cervecería
La fábrica de cigarrillos — «Marlboro»…

Me maquillan en el canal de televisión con mi chaleco antibalas.

*

96 impactos directos contra el hospital [Kosévo] desde que comenzó el asedio hace un año. Muchos médicos, enfermeras y pacientes han sido asesinados, incluso en los quirófanos. La clínica de ginecología y obstetricia ha quedado totalmente destruida…

Un psiquiatra me cuenta que muchas familias quieren matar a las hijas violadas. Otros se niegan a creer lo ocurrido. Un padre se puso en huelga de hambre durante 30 días. En un algún momento le dijo a uno de los psiquiatras: «Asegúreme, doctor, que mis hijas no fueron violadas».
Sus hijas tienen 12 y 14 años y en efecto fueron violadas…

Las niñas a menudo pueden identificar a sus violadores, [porque muchos son] sus compañeros de colegio…

Ninguna de las madres quiere ver a los bebés.

Las heridas más graves las causan los morteros…

«Quemo piernas» [DR: documental sobre los asistentes de la morgue rodado unos meses antes por el cineasta bosnio Ademir Kenović]

*

Hace 25 años ser musulmán era ser miembro de un grupo religioso; eso ha cambiado. Ahora significa ser miembro de un grupo étnico, de un pueblo, de una nación… y, sin embargo, el 37 por ciento de los matrimonios eran mixtos en Sarajevo el año pasado.

*

El mal es fácil, el bien es difícil. Una vez que comienzas a hacer el mal no ves razón para detenerte.

*

Los periodistas franceses se refieren a BHL (Bernard-Henri Levy) como DHS *Deux heures à Sarajevo* [Dos horas en Sarajevo].

*

Actitud en la ciudad: rencor a los extranjeros que vienen como «turistas». La gente dice: «Estáis todos de safari». La gente se refiere a la «necrofilia» de los fotógrafos, y los llama «ángeles de la muerte», porque aguardan en los lugares donde la gente puede ser alcanzada por la metralla de los morteros o las balas de los francotiradores…
Pero [el fotógrafo francés] Gilles Peress [que trabaja aquí] se defiende de la acusación. Se califica de cronista que utiliza la fotografía como medio. Dice: «No me interesa una sola fotografía» (a diferencia de AL [Annie Leibovitz]: «Tengo la imagen».

* * *

Hay [personas] aquí que se dedican a pasear por calles donde se exponen a los disparos de los francotiradores.
Han talado todos los árboles.

*

Ir a la discoteca en tu APC [vehículo blindado].

Un proyectil de mortero. «Eso sí llamó tu atención».

«Arte de la guerra».

*

Para el francotirador serbio en la colina no eres un musulmán, ni un croata, ni un serbio, ni un extranjero. Eres una mujer con un abrigo rojo, un hombre con un traje marrón.

*

Ciudad asediada. Leningrado. París 1870.
Estafas. Contrabando. Niños asilvestrados. Gente deprimida. No hay baños.

*

Están bombardeando el cementerio. Gilles P[eress]: «Aquí matan a los muertos».

*

Los serbios llaman «ejército turco» al ejército bosnio y llaman a los soldados [bosnios] «muyahidines».
A Sarajevo la llaman «Principovo» [DR: por Gavril Princip, que asesinó al archiduque austrohúngaro Fernando en Sarajevo en 1914, lo cual se considera por lo general el «encendido de la cerilla» de la Primera Guerra Mundial].

*

Re: Europa

Zdravko Grebo [DR: profesor de Derecho en la Universidad de Sarajevo y que en 1993 era director de la Fundación Soros en Bosnia-Herzegovina]:

—Este lugar no tiene remedio.
—¿Cuándo te vas?
—El día que pueda comprar un billete de tren para largarme.
—¿Adónde irás? ¿A Nueva York? ¿Londres?
—No, a Nueva Zelanda.

*

Permitir que mi presencia en Sarajevo me transforme comoquiera que sea, estar en Sarajevo ha de transformarnos…

UNAS SEMANAS MÁS TARDE

1. *¿Podría describir su impresión al volver a Nueva York? ¿Qué sintió cuando vio las secuelas?*

Por supuesto, yo habría preferido estar en Nueva York el 11 de septiembre. Puesto que me encontraba en Berlín, donde había ido a pasar diez días, mi reacción inicial ante lo que estaba sucediendo en Estados Unidos fue, literalmente, mediatizada. Había planeado pasar toda la tarde de ese martes escribiendo en mi habitación silenciosa a las afueras de la ciudad; las llamadas telefónicas de dos amigos, uno en Nueva York y el otro en Bari, me alertaron abruptamente de lo que ocurría en Nueva York y Washington al mediar la mañana: me apresuré a encender el televisor y pasé casi las cuarenta y ocho horas siguientes frente a la pantalla, viendo sobre todo la CNN, antes de volver a mi ordenador portátil y escribir a toda prisa una diatriba contra la demagogia inane y engañosa que estaban difundiendo el Gobierno estadounidense y las personalidades de los medios de difusión. (Este breve texto, que primero publicó *The New Yorker* y fue criticado con ferocidad en Estados Unidos, fue, por supuesto, solo una primera, pero infortunadamente muy precisa, impresión.) A continuación vino el duelo real en etapas no del todo coherentes, como ocurre siempre que se es apartado y, por ende, privado del contacto cabal con la realidad de la pérdida. Al volver a Nueva York bien entrada la noche a la semana siguiente, conduje directamente desde el aeropuerto Kennedy para aproximarme lo más posible, en coche, hasta el sitio del atentado, y pasé una hora merodeando a pie por los alrededores de lo que ya es un cementerio humeante, montañoso y maloliente —de unas seis hectáreas— en la parte sur de Manhattan.

En aquellos primeros días después de mi vuelta a Nueva York, la

realidad de la devastación y la inmensidad de la pérdida de vidas hizo que mi atención inicial sobre la retórica del acontecimiento me pareciera menos relevante. Mi consumo de realidad por medio de la televisión había bajado a su nivel habitual: cero. Nunca he tenido, con obstinación, un televisor en Estados Unidos, aunque, huelga decirlo, sí lo veo si estoy en el extranjero. Cuando estoy en casa, mis fuentes principales de noticias diarias son *The New York Times*, así como algunos periódicos europeos que leo en internet. Y el *Times*, día tras día, ha publicado páginas de breves biografías desgarradoras, con imágenes, de muchas de las miles de personas que perdieron la vida en los aviones secuestrados y en el World Trade Center, entre ellas los más de trescientos bomberos que subían las escaleras a toda prisa mientras los empleados de las oficinas las bajaban. Entre los muertos no estaba solo la gente bien remunerada y ambiciosa que dotaba de personal a las empresas financieras allí ubicadas, sino muchas personas dedicadas a empleos modestos en los edificios, como conserjes, auxiliares administrativos, y más de setenta ayudantes de las cocinas, la mayoría negros o hispanos, del Windows of the World, el restaurante del último piso de una de las torres. Muchas historias; muchas lágrimas. No lamentarlo sería una barbarie, pero también sería una barbarie pensar que estas muertes son de algún modo distintas en esencia de otras pérdidas atroces de vidas, de Srebrenica a Ruanda.

Pero no basta solo con estar de luto. Y así se vuelve al discurso acerca del acontecimiento y a la realidad del cambio en Estados Unidos desde el 11 de septiembre.

2. *¿Cuál fue su reacción ante la retórica de Bush?*

No hay razón para concentrarse en la simplista retórica de cowboy de Bush, que en aquellos primeros días posteriores al 11 de septiembre fluctuaba entre lo cretino y lo siniestro; tras lo cual quienes le escriben los discursos y sus asesores parecen haberle puesto freno. Por muy repugnantes que fueran su aspecto y lenguaje, Bush no debería

monopolizar nuestra atención. Todas las personalidades principales del Gobierno estadounidense parecen haber perdido competencia lingüística, mientras buscan imágenes que expresen la reprimenda sin precedentes al poder y la capacidad estadounidenses.

Se han propuesto dos modelos para interpretar la catástrofe del 11 de septiembre. El primero de ellos es que esta es una guerra iniciada por un «ataque furtivo» comparable al bombardeo japonés de la base naval estadounidense en Pearl Harbor, Hawai, el 7 de diciembre de 1941, el cual empujó a Estados Unidos a entrar en la Segunda Guerra Mundial. El segundo, que se ha ido extendiendo en Estados Unidos y en Europa Occidental, es que se trata de una lucha entre dos civilizaciones rivales, una productiva, libre, tolerante y secular (o cristiana) y la otra retrógrada, intolerante y vengativa.

Está claro que me opongo a ambos modelos, vulgares y peligrosos, para entender lo sucedido el 11 de septiembre. No es la menor de mis razones para rechazar el modelo del «ahora estamos en guerra» y el de «nuestra civilización es superior a la suya» que estos pareceres son justo los de los que perpetraron el atentado y los del movimiento fundamentalista islámico wahabí. Si el Gobierno estadounidense persiste en describir esto como una guerra y satisface la sed del público por los bombardeos a gran escala que parece prometer la retórica de Bush (al menos al principio), es probable que el peligro se incremente. No serán los terroristas los que sufran la reacción de una «guerra» total de parte de Estados Unidos y sus aliados, sino más ciudadanos inocentes —esta vez en Afganistán, Irak y en otros lugares— y estas muertes solo pueden exacerbar el odio a Estados Unidos (y, más en general, al secularismo occidental) que difunde el fundamentalismo radical islámico.

Solo la concentración muy restringida de la violencia tiene la posibilidad de reducir la amenaza que presenta ese movimiento del que Osama bin Laden es tan solo uno de sus muchos dirigentes. La situación me parece sumamente complicada. Por una parte, el terrorismo activista, que se apuntó un señalado éxito el 11 de septiembre, es sin duda un movimiento mundial. No se ha de identificar con un solo

Estado, y por supuesto no con el desdichado Afganistán, como Pearl Harbor no se podía identificar con Japón. Como la economía actual, como la cultura de masas, como las enfermedades pandémicas (piénsese en el sida), el terrorismo burla las fronteras. Por otra parte, hay estados que destacan en el núcleo de la historia. Arabia Saudí ha suministrado el apoyo mundial más importante al movimiento wahabí (no es casualidad que Bin Laden sea, por decirlo así, un príncipe saudí), mientras que en el mismo período la monarquía saudí ha sido el aliado más importante de Estados Unidos en el mundo árabe. Hay muchos miembros más jóvenes de las élites saudíes además de Bin Laden que ven la cooperación de la monarquía saudí con Estados Unidos como una gran traición a su «civilización». Una «guerra» a gran escala, encabezada por Estados Unidos y dirigida contra el movimiento terrorista identificado con Bin Laden, corre el riesgo de derrocar a la monarquía «reaccionaria» y llevar a los «radicales» al poder en Arabia Saudí.

Y este solo es uno de los muchos dilemas a los que se enfrentan los encargados de formular las políticas estadounidenses.

3. *Usted ha señalado que es inapropiada toda comparación con Pearl Harbor. Como sabe, Gore Vidal, en su* último *libro,* La Edad de Oro*, sostiene la tesis de que Roosevelt provocó el ataque japonés contra Pearl Harbor para posibilitar que Estados Unidos entrara en la guerra junto a los británicos y los franceses. La opinión pública estadounidense y el Congreso se oponían a entrar en la guerra; solo en caso de que se produjera un ataque, Estados Unidos podría declararla. Otros intelectuales estadounidenses se han sumado a Gore Vidal al sostener que Estados Unidos ha provocado al mundo islámico durante años y que, en consecuencia, poner en duda la política exterior estadounidense es inevitable. ¿Qué opina?*

Como ya he indicado, me parece que la comparación del 11 de septiembre con Pearl Harbor no solo es inadecuada, sino engañosa. Presupone que hay otra nación contra la que luchamos. La realidad es

que las fuerzas que intentan humillar al poder estadounidense son, más bien, subnacionales y transnacionales. Osama bin Laden es, a lo sumo, el presidente de un vasto conglomerado de grupos terroristas. Algunos entendidos sostienen incluso que es una figura decorativa, más valorado por su dinero y carisma que por sus talentos operativos. Según este punto de vista, un núcleo de militantes egipcios es el cerebro del programa actual de operaciones que, es de esperar, se efectuarán en muchos países.

He sido una crítica ferviente de mi país desde hace casi tanto tiempo como Gore Vidal, aunque espero que con mayor acierto, y doy por sentado que poner en duda la política exterior de Estados Unidos siempre es deseable, así como inevitable. Dicho lo cual, no creo que Roosevelt provocara el ataque japonés contra Pearl Harbor. El Gobierno japonés estaba realmente entregado a la locura de iniciar una guerra contra Estados Unidos. Tampoco me parece que Estados Unidos haya provocado al mundo islámico durante tantos años. Estados Unidos ha obrado de manera brutal, imperial, en muchos países, pero no está comprometido en ninguna operación conjunta contra lo que se puede denominar «el mundo islámico». Y pese a lo mucho que deploro la política exterior estadounidense —y su presunción imperial y arrogancia— lo primero que ha de tenerse presente es que lo sucedido el 11 de septiembre fue un crimen atroz.

Como alguien que ha estado durante decenios en primera línea entre los que condenan las fechorías estadounidenses, he sentido particular indignación, por ejemplo, por el embargo que ha causado tanto sufrimiento al pueblo empobrecido y oprimido de Irak. Pero el juicio que advierto entre algunos intelectuales estadounidenses como Vidal, y muchos intelectuales *bien-pensant* en Europa —que Estados Unidos se ha causado ese horror a sí mismo, que Estados Unidos es culpable, en parte, de las muertes de esas miles de personas en su propio territorio— no es, repito, no es un juicio que comparta.

Excusar o condonar de cualquier modo esta atrocidad culpando a Estados Unidos —aunque haya habido mucho que culpar en la conducta estadounidense en el extranjero— me parece moralmente

obsceno. El terrorismo es el asesinato de gente inocente. Esta vez fue un asesinato en masa.

Además, me parece que es un error pensar en el terrorismo —en este terrorismo— como la búsqueda de reivindicaciones legítimas por medios ilegítimos. Permítame ser muy precisa. Si mañana se produjera una retirada unilateral israelí de Cisjordania y de Gaza, seguida, al día siguiente, de la promulgación de un Estado palestino con plenas garantías de asistencia y cooperación de Israel, no me parece que estos acontecimientos del todo deseables hicieran la menor mella en los actuales proyectos terroristas en marcha. Los terroristas se encubren con agravios legítimos, como ha señalado Salman Rushdie. La reparación de estas injusticias no es su propósito, solo su pretexto descarado.

Lo que intentaban conseguir quienes perpetraron la matanza del 11 de septiembre no era la reparación de las injusticias cometidas contra el pueblo palestino o el sufrimiento de la gente en la mayor parte del mundo musulmán. El atentado fue real. Fue un ataque contra la modernidad (la única cultura que posibilita la emancipación de las mujeres) y, sí, contra el capitalismo. Y el mundo moderno, nuestro mundo, ha demostrado ser gravemente vulnerable. Es necesaria una respuesta armada, en forma de un conjunto de complejas operaciones contraterroristas cuidadosamente concentradas, no una guerra.

4. ¿Cree *que la opinión pública en Estados Unidos, donde la mayoría de la población no se molesta en votar, puede influir en las decisiones que adopta el Gobierno sobre cómo se responde a los atentados? ¿Y cómo ha cambiado, en caso de que haya cambiado, el ambiente intelectual en Estados Unidos desde el atentado?*

Estados Unidos es un país anómalo. Sus ciudadanos tienen una vigorosa veta anárquica y también sienten un respeto casi supersticioso por la legalidad. Veneran el éxito amoral y también les gusta moralizar sobre lo bueno y lo malo. Consideran que el Gobierno y el sistema tributario

son actividades muy sospechosas, casi ilegítimas, pero su reacción más sincera ante cualquier crisis es ondear la bandera y declarar su amor patrio y aprobar a sus dirigentes. Sobre todo creen que Estados Unidos constituye una excepción en el curso de la historia de la humanidad y que siempre estará exento de las limitaciones y calamidades corrientes que conforman los destinos de otros países.

En la actualidad hay un clima de conformismo extremado en Estados Unidos. A la gente le sorprendió e impresionó el éxito del atentado del 11 de septiembre. Está asustada. Y la primera reacción es cerrar filas (por usar la imagen militar) y declarar su patriotismo, como si el atentado lo hubiera puesto en duda. El país está envuelto en banderas estadounidenses. Las banderas penden de las ventanas de los apartamentos y las casas, cubren las fachadas de tiendas y restaurantes, ondean en las grúas, los camiones y las antenas de los coches. La ridiculización del presidente —un pasatiempo tradicional estadounidense, sin importar de quién se trate— se considera antipatriótico. Algunos periodistas, pocos, han sido despedidos de los periódicos y revistas. Profesores universitarios han sido reprendidos en público por expresar en el aula los más ligeros comentarios críticos (como cuestionar la misteriosa desaparición de Bush el día del atentado). La censura propia, su modalidad más importante y eficaz, es desenfrenada. El debate se identifica con la disidencia, que a su vez se identifica con la deslealtad. Persiste la generalizada impresión de que, en esta nueva emergencia indefinida, acaso no podamos «permitirnos» nuestras libertades tradicionales. Las encuestas muestran que el «índice de popularidad» de Bush es del noventa por ciento, una cifra que se aproxima a la popularidad de los dirigentes de las dictaduras del antiguo modelo soviético.

¿Cómo podrían ejercer «influencia» alguna las opiniones del público en general sobre las decisiones que ahora está adoptando el Gobierno estadounidense? Lo que merece destacarse es la docilidad del público ante casi todos los aspectos de la política exterior. Esta pasividad acaso sea una consecuencia inevitable del triunfo del capitalismo liberal y de la sociedad de consumo. Hace algún tiempo que ha dejado de haber

una diferencia significativa entre los demócratas y los republicanos: es mejor considerarlos como dos alas del mismo partido. (Una evolución semejante ha de advertirse en Gran Bretaña, donde apenas hay diferencia ya entre el partido laborista y el conservador.) La despolitización de la mayoría de la intelectualidad estadounidense es mero reflejo del conformismo y la convergencia —el «yo también»— de la vida política en general.

Estados Unidos es una sociedad particularmente tolerante así como conformista; esa es la paradoja de la cultura política que se ha construido aquí. Pero si hubiera otro atentado terrorista en el seno de las fronteras de Estados Unidos en el futuro próximo, incluso uno que causara relativamente pocas víctimas, el daño al amplio apoyo a la heterodoxia y a la diversidad podría ser permanente. Se podría imponer algo parecido a la ley marcial, lo que implicaría el desplome de las garantías constitucionales a favor de los derechos individuales, sobre todo el derecho a la libertad de expresión. A pesar de todo, soy cautamente optimista por el momento. Quizá pronto se disipe parte del furor vengativo actual contra los intelectuales discrepantes como yo misma —y somos, infortunadamente, muy pocos—, cuando la gente se vea obligada a preocuparse de los problemas reales, como el deterioro de la economía.

En la actualidad casi no oímos un lenguaje de cowboy en el Gobierno de Bush, después de lo que habrán sido sin duda, desde el 11 de septiembre, algunos agotadores debates en los más elevados círculos militares y gubernamentales. Está claro que nuestros expertos bélicos han advertido que nos enfrentamos a un «enemigo» en extremo complejo al que no se puede derrotar con los medios antiguos. Que haya habido vacilación respecto de las acciones por emprender no se debe en absoluto a la opinión pública estadounidense, a la que se ha preparado para un rápido castigo.

Solo cabe esperar que se esté planeando algo inteligente para mantener a nuestras poblaciones a salvo de la yihad contra la modernidad. Solo cabe esperar que los gobiernos de Bush, de Tony Blair *et al*. hayan entendido en verdad que sería inútil o, como dicen,

contraproducente (así como perverso) bombardear a los oprimidos pueblos de Afganistán e Irak u otros lugares como represalia por las injusticias de sus tiranos o de sus reinantes lunáticos religiosos. Solo cabe esperar…

ANTE LA TORTURA DE LOS DEMÁS

Durante mucho tiempo —al menos seis decenios— las fotografías han sentado las bases sobre las que se juzgan y recuerdan los conflictos importantes. El museo de la memoria occidental es ya sobre todo visual. Las fotografías ejercen un poder incomparable en determinar lo que recordamos de los acontecimientos, y ahora parece probable que en todo el mundo la gente asociará para siempre la vil guerra preventiva que Estados Unidos libró en Irak el año pasado con las fotografías de la tortura de los prisioneros iraquíes a manos de estadounidenses en la más infame cárcel de Sadam Husein, Abu Ghraib.

El Gobierno de Bush y sus defensores se han empeñado sobre todo en contener un desastre de relaciones públicas —la difusión de las fotografías— más que en enfrentar los complejos crímenes políticos y de mando que revelan estas imágenes. En primer lugar, se dio la suplantación de la realidad por las propias fotografías. La reacción inicial del Gobierno consistió en afirmar que el presidente estaba indignado y asqueado con las imágenes: como si la falta o el horror recayera en ellas, no en lo que exponen. También se evitó la palabra «tortura». Era posible que los prisioneros hubieran sido objeto de «maltrato», en última instancia de «humillaciones»: eso era lo más que se estaba dispuesto a reconocer. «Mi impresión es que las acusaciones hasta ahora han sido de “maltrato”, lo cual me parece que en sentido técnico es distinto a “tortura” —afirmó en una conferencia de prensa el secretario de Defensa Donald Rumsfeld—. Y por lo tanto no pronunciaré la palabra “tortura”».

Las palabras alteran, las palabras añaden, las palabras quitan. Que se evitara tenazmente la palabra «genocidio», mientras más de ochocientos mil tutsis de Ruanda eran masacrados en unas cuantas semanas por sus vecinos hutus hace diez años, demostró que el

Gobierno estadounidense no tenía intención alguna de hacer algo al respecto. Negarse a llamar tortura a lo que sucedió en Abu Ghraib —y en otras cárceles de Irak y Afganistán, y en el «Campamento Rayos X» de la bahía de Guantánamo— es tan indignante como negarse a llamar genocidio a lo sucedido en Ruanda. Esta es la definición usual de tortura que consta en las leyes y tratados internacionales de los que Estados Unidos es signatario: «Todo acto por el cual se inflijan intencionadamente a una persona dolores o sufrimientos graves, ya sean físicos o mentales, con el fin de obtener de ella o de un tercero información o una confesión». (La definición proviene de la Convención contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes de 1984. Desde hace algún tiempo hay definiciones semejantes en leyes consuetudinarias y tratados previos, desde el artículo tercero —común a las cuatro convenciones de Ginebra de 1949—, hasta numerosos convenios recientes sobre derechos humanos). En la Convención de 1984 se declara expresamente que «en ningún caso podrán invocarse circunstancias excepcionales, tales como estado de guerra o amenaza de guerra, inestabilidad política interna o cualquier otra emergencia pública, como justificación de la tortura». Y todos los convenios sobre tortura especifican que esta incluye los tratos que pretenden humillar a las víctimas, como abandonar a los prisioneros desnudos en celdas y corredores.

Cualesquiera que sean las acciones que emprenda este Gobierno para limitar los daños a causa de las crecientes revelaciones de torturas a prisioneros en Abu Ghraib y otros lugares —procesos, consejos de guerra, bajas por conductas deshonrosas, dimisión de altos cargos militares y de los funcionarios del gabinete responsables, e importantes compensaciones a las víctimas— es probable que la palabra «tortura» siga estando vedada. El reconocimiento de que los estadounidenses torturan a sus prisioneros refutaría todo lo que este Gobierno ha procurado que la gente crea sobre las virtuosas intenciones estadounidenses y la universalidad de sus valores, lo cual es la esencial justificación triunfalista del derecho estadounidense a emprender acciones unilaterales en el escenario mundial en defensa de sus

intereses y seguridad.

Incluso cuando el presidente fue al fin obligado, mientras el perjuicio causado a la reputación del país se extendía y acentuaba en todo el mundo, a emplear la palabra «perdón», el foco del arrepentimiento aún parecía la lesión a la pretendida superioridad moral estadounidense, a su objetivo hegemónico de traer «la libertad y la democracia» al ignaro Oriente Próximo. Sí, el señor Bush afirmó, de pie junto al rey Abdulah II de Jordania el 6 de mayo en Washington, que lamentaba «la humillación que han sufrido los prisioneros iraquíes y la humillación que han sufrido sus familias». Aunque, continuó, «lamento igualmente que la gente no comprendiera al ver estas imágenes el auténtico carácter y corazón de Estados Unidos».

Que el esfuerzo estadounidense en Irak se resuma en estas imágenes debe de parecer, entre los que hallaron alguna justificación para una guerra que en efecto derrocó a uno de los tiranos monstruosos del siglo XX, «injusto». Una guerra, una ocupación, es inevitablemente un enorme entramado de acciones. ¿Qué hace que algunas sean y otras no sean representativas? La cuestión no es si la tortura fue obra de unos cuantos individuos (en lugar de «todos») sino si fue sistemática. Autorizada. Consentida. Todas las acciones las realizan individuos. La cuestión no es si una mayoría o una minoría de estadounidenses realiza tales acciones, sino si la naturaleza de las políticas que propugna este Gobierno y la jerarquía desplegada a fin de consumarlas hace que estas acciones resulten más probables.

Así consideradas, las fotografías *somos* nosotros. Es decir, son representativas de las corrupciones fundamentales de cualquier ocupación de un país extranjero. Los belgas en el Congo, los franceses en Argelia cometieron atrocidades idénticas y sometieron a los despreciados y renuentes nativos con torturas y humillaciones sexuales. Añádase a esta corrupción generalizada la desconcertante y casi absoluta falta de preparación de los dirigentes estadounidenses en Irak para hacer frente a las realidades complejas de un país tras su

«liberación», es decir, su conquista. Y añádanse las doctrinas globales del Gobierno de Bush, a saber, que Estados Unidos se ha enfrascado en una guerra sin fin (contra un enemigo proteico llamado «terrorismo») y que aquellos detenidos en esta guerra son, si el presidente lo decide así, «combatientes ilegales» —una política que enunció Donald Rumsfeld ya en enero de 2002— y por lo tanto en «sentido técnico», como afirmó Rumsfeld, «no tienen derechos que ampare la Convención de Ginebra», y se tiene la receta perfecta para las crueldades y los crímenes cometidos contra miles de prisioneros sin cargos y asesoría legal en cárceles gestionadas por estadounidenses y establecidas desde los atentados del 11 de septiembre de 2001.

Así pues, ¿la cuestión central no son las propias fotografías sino la revelación de lo ocurrido a los «sospechosos» arrestados por Estados Unidos? No: el horror mostrado en las fotografías no puede aislarse del horror del acto de fotografiar, mientras los perpetradores posan, recreándose, junto a sus cautivos indefensos. Los soldados alemanes en la segunda guerra mundial fotografiaron las atrocidades cometidas en Polonia y Rusia, pero las instantáneas en que los verdugos se colocan junto a las víctimas son muy infrecuentes, como puede apreciarse en un libro de reciente publicación, *Photographing the Holocaust* de Janina Struk. Si existe algo comparable a lo expuesto en estas imágenes serían algunas de las fotografías de las víctimas negras de linchamientos tomadas entre el decenio de 1880 y los años treinta, que muestran la sonrisa de estadounidenses pueblerinos debajo del cuerpo desnudo y mutilado de un hombre o una mujer colgado de un árbol. Las fotografías de linchamientos eran recuerdos de una acción colectiva cuyos participantes sintieron que su conducta estaba del todo justificada. Así son las fotografías de Abu Ghraib.

Si hubiera alguna diferencia, sería la diferencia creada por la creciente ubicuidad de las acciones fotográficas. Las imágenes de los linchamientos correspondían a su carácter de trofeo: tomadas por un fotógrafo cuyo fin era reunirlas y almacenarlas en álbumes; convertirlas en tarjetas postales; exhibirlas. Las fotografías que hicieron los soldados estadounidenses en Abu Ghraib reflejan un cambio en el uso que se

hace de las imágenes: menos objeto de conservación que mensajes que han de circular, difundirse. La mayoría de los soldados poseen una cámara digital. Si antaño fotografiar la guerra era función de los periodistas gráficos, en la actualidad los soldados mismos son todos fotógrafos —registran su guerra, su esparcimiento, sus observaciones sobre lo que les parece pintoresco, sus atrocidades—, se intercambian imágenes y las envían por correo electrónico a todo el mundo.

Cada vez hay más registros de lo que la gente hace, por su cuenta. Al menos, o sobre todo en Estados Unidos, el ideal de Andy Warhol de rodar hechos reales en tiempo real —si la vida no está montada, ¿por qué debería montarse su registro?— se ha vuelto la norma de millones de transmisiones por internet, en las que la gente graba su jornada, cada cual en su propio *reality show*. Aquí me tenéis: despertando, bostezando, desperezándome, cepillándome los dientes, preparando el desayuno, mandando a los chicos al colegio. La gente plasma todos los aspectos de su vida, los almacena en archivos de ordenador y luego los envía por doquier. La vida familiar acompaña al registro de la vida familiar; incluso cuando, o sobre todo cuando, la familia está en medio de la crisis y el descrédito. Sin duda la incesante dedicación a la videograbación doméstica mutua, en conversación o en monólogo, durante muchos años, fue el material más asombroso de *Capturing the Friedmans* (2003), el documental de Andrew Jarecki sobre una familia de Long Island implicada en acusaciones de pederastia.

La vida erótica es, para cada vez más personas, lo que se puede capturar en las fotografías o el vídeo digital. Y acaso la tortura resulta más atractiva, como materia de grabación, cuando tiene un cariz sexual. Sin duda es revelador, a medida que se presentan a la luz pública más fotografías de Abu Ghraib, que las fotografías de las torturas se intercalan con imágenes pornográficas: de soldados estadounidenses manteniendo relaciones sexuales entre ellos, así como con prisioneros iraquíes, y de la coacción ejercida sobre estos presos para que ejecuten, o simulen, actos sexuales recíprocos. De hecho, el tema de casi todas las fotografías de torturas es sexual. (Salvo la imagen, ya canónica, del individuo obligado a permanecer de pie sobre

una caja, encapuchado y al que le salen cables, quizá advertido de que si cae será electrocutado.) Con todo, las imágenes de prisioneros atados muchas horas en posiciones dolorosas, o forzados a permanecer de pie otras tantas, con los brazos en alto, son infrecuentes. No hay duda de que se consideran como tortura: basta ver el terror en el rostro de la víctima. Pero casi todas las imágenes parecen formar parte de una más amplia confluencia de la tortura con la pornografía: una joven que guía a un hombre desnudo con una correa es clásica imaginería dominatriz. Y cabe preguntarse en qué medida las torturas sexuales infligidas a los internos de Abu Ghraib hallaron su inspiración en el vasto repertorio de imaginería pornográfica disponible en internet y que pretenden emular las personas comunes que en la actualidad se transmiten a sí mismas por la red.

Vivir es ser fotografiado, poseer el registro de la propia vida, y, por lo tanto, seguir viviendo, sin reparar, o aseverando que no se repara, en las continuas atenciones de la cámara. Pero vivir es también posar. Actuar es participar en la comunidad de las acciones registradas como imágenes. La expresión de complacencia ante las torturas infligidas a víctimas indefensas, atadas y desnudas, es solo parte de la historia. Hay una complacencia primordial en ser fotografiado, a lo cual no se tiende a reaccionar hoy día con una mirada fija, directa y austera (como antaño), sino con regocijo. Los hechos están en parte concebidos para ser fotografiados. La sonrisa es una sonrisa dedicada a la cámara. Algo faltaría si, tras apilar a hombres desnudos, no se les pudiera hacer una foto.

Al mirar estas imágenes, cabe preguntarse ¿cómo puede alguien sonreír ante los sufrimientos y la humillación de otro ser humano? ¿Situar perros guardianes frente a los genitales y las piernas de prisioneros desnudos encogidos de miedo? ¿Violar y sodomizar a los prisioneros? ¿Forzar a prisioneros con capucha y grilletes a masturbarse o a cometer actos sexuales entre ellos? Y da la impresión de que es una pregunta ingenua, pues la respuesta es, evidentemente: las personas

hacen esto a otras personas. La violación y el dolor infligido a los genitales están entre las formas de tortura más comunes. No solo en los campos de concentración nazi y en Abu Ghraib cuando lo gestionaba Sadam Husein. Los estadounidenses, también, lo han hecho y lo siguen haciendo, cuando se les dice o se les incita a sentir que aquellos sobre los cuales ejercen un poder absoluto merecen el maltrato, la humillación, el tormento. Cuando se les lleva a creer que la gente a la que torturan pertenece a una religión o raza inferior y despreciable. Pues la significación de estas imágenes no consiste solo en que se ejecutaron estos actos, sino en que al parecer sus perpetradores no supusieron que hubiera nada condenable en lo que muestran las imágenes.

Y lo más detestable, pues se pretendía que las fotos circularan y mucha gente las viera, es que todo eso había sido divertido. Y esta noción de esparcimiento es, por desgracia —y contrariamente a lo que el señor Bush le cuenta al mundo—, cada vez más parte «el auténtico carácter y corazón de Estados Unidos». Es difícil evaluar la creciente aceptación de la brutalidad en la vida estadounidense, pero las pruebas están por doquier, desde los videojuegos de asesinatos que son el entretenimiento principal de los chicos —¿cuánto tardará el videojuego «Interroga a los terroristas»?—, hasta la violencia ya endémica en los ritos grupales de la juventud en un acceso de euforia. Los crímenes violentos están a la baja, si bien ha aumentado el fácil regodeo en la violencia. Desde los duros vejámenes infligidos a los alumnos recién llegados en numerosos bachilleratos de las urbanizaciones estadounidenses —descritos en la película de Richard Linklater *Dazed and Confused* [*Jóvenes desorientados*] (1993)—, hasta las novatadas rituales con brutalidades físicas y humillaciones sexuales institucionalizadas en las escuelas, universidades y equipos deportivos, Estados Unidos se ha convertido en un país en el que las fantasías y la práctica de la violencia se tienen por un buen entretenimiento, por diversión.

Lo que antaño se apartaba como pornográfico, como el ejercicio de extremos anhelos sadomasoquistas —como en la última y casi

insoportable película de Pasolini, *Saló* (1975), que describe orgías de suplicios en un reducto fascista del norte italiano en las postrimerías de la época de Mussolini—, en la actualidad se normaliza, por los apóstoles de los nuevos Estados Unidos belicosos e imperiales, como una animada travesura y desahogo. «Apilar hombres desnudos» es como una travesura de fraternidad universitaria, afirmó un oyente a Rush Limbaugh y a veinte millones de estadounidenses que escuchan su programa radiofónico. Cabe preguntar si el que llamó había visto las fotografías. No importa. La observación, ¿o acaso la fantasía?, es muy acertada. Lo que tal vez aún pueda escandalizar a algunos estadounidenses fue la respuesta de Limbaugh:

«¡Exacto! —exclamó—. Justo lo que digo. No es muy distinto de lo que ocurre en una iniciación de *Skull and Bones*, y por eso vamos a arruinar la vida de unas personas y a entorpecer nuestros esfuerzos militares y luego vamos a machacarlos a ellos en serio porque se lo pasaron bomba». «Ellos» son los soldados estadounidenses, los torturadores. Y Limbaugh continuó: «Vamos, a esta gente le están disparando todos los días. Estoy hablando de estas personas, de gente que lo está pasando bien.

¿Acaso nadie recuerda lo que es una descarga emocional?».

Es probable que buena parte de los estadounidenses prefiera pensar que está bien torturar y humillar a otros seres humanos —los cuales, en calidad de enemigos putativos o presuntos, han perdido todos sus derechos— que reconocer el disparate, la ineptitud y el timo de la aventura estadounidense en Irak. En cuanto a la tortura y la humillación como diversión, parece que hay poco que oponer a esta tendencia mientras Estados Unidos se convierte en un Estado guarnecido, en el que los patriotas se definen como respetuosos incondicionales del poderío militar y en el que se necesita el máximo de vigilancia en el interior. Conmoción y pavor fue lo que nuestros militares prometieron a los iraquíes que se resistieran a los libertadores estadounidenses. Y conmoción y pavor es lo que han transmitido los estadounidenses según pregonan al mundo estas fotografías: una pauta de conducta criminal que desafía y desprecia manifiestamente las

convenciones humanitarias internacionales. Hoy día los soldados posan, con pulgares aprobatorios, ante las atrocidades que cometen, y envían fotografías a sus compañeros y familiares. ¿Debería sorprendernos siquiera? La nuestra es una sociedad en la cual clamamos por una invitación para revelar en un programa de televisión los secretos íntimos que antaño habríamos hecho lo imposible por ocultar. Lo que estas fotografías ilustran es tanto la cultura de la desvergüenza como la reinante admiración por la brutalidad contumaz.

La noción de que las disculpas o las profesiones de «repugnancia» por parte del presidente y el secretario de Defensa son respuesta suficiente a la tortura sistemática de los prisioneros revelada en Abu Ghraib es un ultraje a nuestro sentido moral e histórico. La tortura de prisioneros no es una aberración. Es la consecuencia directa de doctrinas globales de lucha en la que estás conmigo o en mi contra y con la que el Gobierno de Bush ha procurado cambiar, cambiar de modo radical, la postura internacional de Estados Unidos y refundir muchas instituciones y prerrogativas nacionales. El Gobierno de Bush ha comprometido al país con una doctrina bélica seudorreligiosa, de guerra sin fin; pues la «guerra contra el terror» no es más que eso. Lo que ha sucedido en el nuevo imperio carcelario internacional que gestiona el ejército estadounidense excede incluso los escandalosos procedimientos de la Isla del Diablo francesa o el sistema del gulag de la Rusia soviética, ya que en el caso de la colonia penal francesa hubo, primero, juicios y sentencias, y en el del imperio penitenciario ruso cargos de algún tipo y una condena que duraba unos años determinados. La guerra sin fin se emplea para justificar encarcelamientos sin fin: sin cargos, sin revelar el nombre de los prisioneros o dar facilidades para que se comuniquen con sus familias o abogados, sin juicios, sin sentencias. Los recluidos en el alegal imperio penitenciario estadounidense son «detenidos»; «prisioneros», una palabra recientemente obsoleta, podría suponer que tienen derechos conferidos por el derecho internacional y las leyes de todos los países civilizados. Esta interminable

«Guerra Global Contra el Terror» —en la cual se han mezclado por decreto del Pentágono tanto la justificable invasión de Afganistán y como el irreducible disparate en Irak— acarrea inevitablemente la deshumanización de todo aquel que el Gobierno de Bush declara posible terrorista: una definición indiscutible y que casi siempre se adopta en secreto.

Puesto que las imputaciones contra la mayoría de las personas detenidas en las prisiones iraquíes y afganas son inexistentes —el Comité Internacional de la Cruz Roja informa que entre el setenta y el noventa por ciento de los recluidos no parece haber cometido otro delito más que el de encontrarse en el sitio y momento inoportunos, capturados en alguna redada de «sospechosos»—, la justificación principal para retenerlos es el «interrogatorio». Interrogarlos, ¿sobre qué? Sobre cualquier cosa. Lo que el detenido pueda llegar a saber. Si el interrogatorio es el motivo por el cual se detiene a los prisioneros indefinidamente, entonces la coacción física, la humillación y la tortura resultan inevitables.

Recuérdese: no nos referimos a una situación extraordinaria, a la situación de una «bomba de efecto retardado», lo cual a veces se aduce como caso límite para justificar la tortura de prisioneros que están al tanto de un atentado inminente. Se trata del acopio de información no específica o general autorizado por militares estadounidenses y funcionarios civiles a fin de saber más del oscuro imperio de malhechores sobre el que Estados Unidos casi nada sabe, en países acerca de los cuales es especialmente ignorante: en principio, *cualquier* «información» podría ser útil. Un interrogatorio que no produjera información (no importa en qué consista) se consideraría un fracaso. Por ello se justifica aún más la preparación de los prisioneros para que hablen. Ablandarlos, presionarlos: estos suelen ser los eufemismos de las costumbres bestiales que han cundido en las cárceles estadounidenses donde están recluidos los «sospechosos de terrorismo». Al parecer, desgraciadamente, unos pocos fueron presionados demasiado y murieron.

Las imágenes no desaparecerán. Es la naturaleza del mundo digital

en que vivimos. En efecto, parecen haber sido necesarias para que los dirigentes estadounidenses reconocieran que tenían un problema entre las manos. Con todo, el informe remitido por el Comité Internacional de la Cruz Roja y otros informes periodísticos y protestas de organizaciones humanitarias sobre los castigos atroces infligidos a los «detenidos» y «sospechosos de terrorismo» en las prisiones gestionadas por soldados estadounidenses, han estado circulando durante más de un año. Es improbable que el señor Bush o el señor Cheney, la señora Rice o el señor Rumsfeld hayan leído esos informes. Al parecer las fotografías fueron lo que reclamó su atención, cuando se hizo ya patente que no podían suprimirse; las fotografías hicieron todo esto «realidad» para el presidente y sus cómplices. Hasta entonces solo hubo palabras, que resulta más fácil encubrir, y más fácil olvidar, en la era de nuestra reproducción y diseminación digital infinitas.

Así pues, las fotografías seguirán «asaltándonos», como es seguro que sienten muchos estadounidenses. ¿Se acostumbrará la gente a ellas? Algunos afirman que ya han visto «suficiente». No, sin embargo, el resto del mundo. La guerra sin fin: un torrente sin fin de fotografías. ¿Se plantearán los directores de periódicos, revistas y televisiones estadounidenses ahora que mostrar otras fotografías más, o mostrarlas sin recortar (lo cual, con algunas de las imágenes más conocidas, procura una visión diferente y en algunos casos más horrorosa de las atrocidades cometidas en Abu Ghraib), sería de «mal gusto» o implícitamente político? Por «político» entiéndase: crítico con la guerra sin fin del Gobierno de Bush. Pues no puede haber duda de que las fotografías perjudican, como ha declarado el señor Rumsfeld, la reputación de «los hombres y mujeres honorables de las fuerzas armadas que con valentía, responsabilidad y profesionalidad están protegiendo nuestras libertades en todo el mundo». Este perjuicio —a nuestra reputación, nuestra imagen, nuestro éxito como potencia imperial— es lo que deplora sobre todo el Gobierno de Bush. Cómo es que la protección de «nuestras libertades» —y en este punto se trata solo de las libertades de los estadounidenses, el cinco por ciento de la población del planeta— precisa del despliegue de soldados

estadounidenses en todo el mundo es algo que difícilmente se debate entre nuestros funcionarios elegidos. Estados Unidos se ve a sí mismo como víctima potencial o futura del terror. Estados Unidos solo está defendiéndose de enemigos implacables y furtivos.

La reacción ya se ha hecho sentir. Se aconseja a los estadounidenses no dejarse llevar por una orgía de reproches. La publicación continuada de las imágenes está siendo interpretada por muchos estadounidenses como una indicación de que no tenemos derecho a defendernos. Al fin y al cabo, ellos (los terroristas) comenzaron. Ellos —¿Osama bin Laden? ¿Sadam Husein? ¿Qué importa?— nos atacaron primero. James Inhofe, republicano de Oklahoma y miembro del Comité de las Fuerzas Armadas del Senado, ante el cual testificó el secretario de Defensa, confesó su certidumbre de no ser el único miembro «más indignado por la indignación» provocada por las fotografías que por lo que exponen las fotografías. «Se sabe que estos prisioneros —explicó el senador Inhofe— no están ahí por sanciones de tráfico. Si estos prisioneros están en el bloque 1-A o 1-B es porque son asesinos, son terroristas, son insurgentes. Es probable que muchos tengan las manos manchadas de sangre estadounidense y aquí estamos preocupados sobre el trato que se le da a esos individuos.» La culpa es de «los medios», que provocan, y seguirán provocando, más violencia contra los estadounidenses en el mundo. Morirán más estadounidenses. Por estas fotografías.

Sería un error permitir que estas revelaciones sobre la connivencia militar y civil estadounidense para torturar en la «guerra mundial contra el terrorismo» se conviertan en la historia de la guerra de —y contra— las imágenes. Si los estadounidenses están muriendo no es a causa de las fotografías, sino a causa de lo que estas fotografías revelan que está sucediendo, sucediendo por orden y complicidad de una cadena de mando que alcanza los más altos niveles del Gobierno de Bush. Pero la distinción —entre fotografía y realidad, entre política y manipulación— se puede desvanecer con facilidad. Eso es lo que espera este Gobierno que ocurra.

«Hay muchas más fotografías y vídeos —reconoció el señor Rumsfeld en su testimonio—. Si se difunden entre el público, este asunto,

evidentemente, empeorará». Empeorará para el Gobierno y sus programas, presumiblemente, no para quienes son víctimas potenciales y actuales de la tortura.

Los medios podrían censurarse a sí mismos. Pero, según reconoció el señor Rumsfeld, es difícil censurar a los soldados en ultramar que no escriben, como antaño, cartas a casa que los censores militares pueden abrir para tachar los fragmentos inaceptables, sino que actúan como turistas; en palabras del señor Rumsfeld: «Nos sorprende que vayan por ahí con cámaras digitales tomando fotografías increíbles, y luego las pasen, al margen de la ley, a los medios». Los esfuerzos del Gobierno por detener las fotografías se desarrollan en varios frentes. En la actualidad, el argumento está adoptando un cariz legalista: las fotografías se clasifican ahora como pruebas de causas futuras, cuyo resultado podría verse afectado si son dadas a conocer al público. Siempre se sostendrá que las imágenes más recientes, que según se informa contienen horrendas imágenes de violencia ejercida contra los prisioneros y humillaciones sexuales, no han de difundirse. El presidente del Comité de las Fuerzas Armadas del Senado, el republicano John Warner de Virginia, después de examinar con otros legisladores la muestra de diapositivas del 12 de mayo con más horrendas imágenes de humillación sexual y violencia contra los prisioneros iraquíes, dijo que en su «enérgica» opinión las fotografías más recientes «no deberían hacerse públicas. Me parece que podrían poner en riesgo a los hombres y mujeres de las fuerzas armadas mientras están prestando su servicio en medio de grandes peligros».

Pero el impulso más decidido para restringir la disponibilidad de las fotografías provendrá del empeño incesante en proteger al Gobierno de Bush y encubrir el desgobierno estadounidense en Irak; en equiparar la «indignación» a causa de las fotografías con una campaña para socavar el poderío militar estadounidense y los propósitos que sirve en la actualidad. Del mismo modo en que muchos tuvieron por una implícita crítica de la guerra la transmisión televisada de fotografías de soldados estadounidenses muertos en el curso de la invasión y ocupación de Irak, se tendrá cada vez más por antipatriota la propagación de las nuevas

fotografías que mancillen aún más la reputación —es decir, la imagen — de Estados Unidos.

Después de todo, estamos en guerra. Una guerra sin fin. Y la guerra es el infierno, mucho más de lo que la gente que nos metió en esta guerra vil parece que esperaba. Vaya, solo nos estamos divirtiendo. En nuestra sala de espejos digital, las imágenes no se desvanecerán. Sí, al parecer una imagen dice más que mil palabras. E incluso si nuestros dirigentes prefieren no mirarlas, habrá miles de instantáneas y vídeos adicionales. Incontenibles.

LA LITERATURA ES LA LIBERTAD

Presidente Johaness Rau, ministro de Interior Otto Schily, ministra de Estado de Cultura Christina Weiss, ilustre alcaldesa de Francfort Petra Roth, vicepresidente del Bundestag Antje Vollmer, excelencias, distinguidos invitados, honorables colegas, amigos… entre ellos, querido Ivan Nagel:

Dirigirme a ustedes en la Paulskirche, ante este público, con motivo de la recepción de un premio que ha concedido la Asociación de Libreros Alemanes durante cincuenta y tres años a muchos escritores, pensadores y personalidades públicas ejemplares que admiro, hacerlo, como digo, en este sitio pleno de historia y en esta ocasión, es una experiencia inspiradora que infunde humildad. No puedo sino lamentar entonces la ausencia deliberada del embajador de Estados Unidos, el señor Daniel Coats, cuya inmediata negativa a asistir a la reunión de hoy, invitado por la Asociación en junio cuando se anunció el Premio de la Paz de este año, muestra que está más interesado en afirmar la posición ideológica y el carácter reactivo y rencoroso del Gobierno de Bush que en cumplir con su normal deber diplomático de representar los intereses y la reputación de su —de mi— país.

El embajador Coats ha preferido no estar aquí, supongo, por las críticas que he expresado en entrevistas en los diarios y la televisión y en breves artículos de revistas, contra la nueva tendencia radical de la política exterior estadounidense, tal como muestra la invasión y ocupación de Irak. Me parece que debería estar aquí, pues una ciudadana del país que representa en Alemania ha sido honrada con un importante premio alemán.

El embajador estadounidense tiene el deber de representar a su país, a todo su país. Yo no represento, por supuesto, a Estados Unidos, ni siquiera a la considerable minoría que no respalda el programa

imperial del señor Bush y sus asesores. Me gusta pensar que no represento sino la literatura, una idea de la literatura, y la conciencia, una idea de la conciencia o el deber. No obstante, atenta a la mención del premio de un importante país europeo, la cual hace referencia a mi condición de «embajadora intelectual» entre dos continentes (apenas es preciso señalar que embajadora en su sentido más lato y solo metafórico), no puedo resistirme a proponer unas cuantas reflexiones acerca de la reiterada brecha entre Europa y Estados Unidos que supuestamente salvan mis intereses y entusiasmos.

En primer lugar, ¿es una brecha lo que se sigue salvando?

¿No es asimismo un conflicto? Las expresiones de menosprecio y cólera contra Europa, contra algunos países europeos, son la actual moneda corriente del discurso político estadounidense; y aquí, al menos en los países prósperos del lado occidental del continente, el sentimiento antiamericano es más común, más manifiesto y más intempestivo que nunca. ¿De qué conflicto se trata? ¿Sus raíces son profundas? Me parece que sí.

Siempre ha habido un antagonismo latente entre Europa y Estados Unidos, al menos tan complejo y ambivalente como el que existe entre padre e hijo. Estados Unidos es un país neoeuropeo y, hasta hace pocos decenios, habitado sobre todo por pueblos europeos. No obstante, las diferencias entre Europa y Estados Unidos siempre han impresionado a los observadores extranjeros más perspicaces: Alexis de Tocqueville, que visitó la joven nación en 1831 y volvió a Francia a escribir *La democracia en América,* el cual es todavía, casi ciento setenta años después, el mejor libro sobre mi país, y D. H. Lawrence, que hace ochenta publicó el libro más interesante jamás escrito sobre la cultura estadounidense, su influyente y exasperante *Estudios sobre literatura clásica norteamericana*, comprendieron que Estados Unidos, hijo de Europa, se estaba convirtiendo o se había convertido ya, en la antítesis de Europa.

Roma y Atenas. Marte y Venus. Los autores de recientes tratados populares que promueven la idea de un inevitable choque de intereses y valores entre Europa y Estados Unidos no inventaron estas antítesis.

Los extranjeros meditaron en ellas y crearon la paleta, la melodía recurrente de buena parte de la literatura a lo largo del siglo XIX, de James Fenimore Cooper y Ralph Waldo Emerson a Walt Whitman, Henry James, William Dean Howells y Mark Twain. La inocencia estadounidense y el refinamiento europeo; el pragmatismo estadounidense y la intelectualización europea; el vigor en Estados Unidos y el hastío en Europa; la candidez de un lado y el cinismo del otro; la buena fe frente a la malicia; el moralismo estadounidense frente al arte europeo de la concesión… ya conocen ustedes las tonadas.

Es posible cambiar la coreografía, sin duda, pues se han bailado con toda suerte de evaluaciones o pasos durante dos siglos tumultuosos. Los eurófilos pueden emplear la antigua antítesis que identifica la barbarie orientada por el comercio con Estados Unidos y la alta cultura con Europa, mientras que los eurofóbicos extraen de un punto de vista prefabricado que Estados Unidos representa el idealismo, la apertura y la democracia y Europa el debilitado refinamiento petulante. Tocqueville y Lawrence advirtieron algo más temible: no solamente una declaración de independencia respecto de Europa y sus valores, sino un constante desgaste, el asesinato de los valores y el poder europeos. «Nunca se puede tener algo nuevo sin romper con lo viejo —escribió Lawrence—. Resulta que Europa era lo viejo. Estados Unidos… tendría que ser lo nuevo. Lo nuevo es la muerte de lo viejo.» Lawrence adivinó que Estados Unidos tenía como misión destruir Europa empleando la democracia —sobre todo la democracia cultural, la democracia de los modales— como arma. Y cuando la tarea se haya cumplido, escribió, Estados Unidos podría apartarse de la democracia en busca de algo distinto. (Quizá ese algo es lo que acaso está surgiendo hoy día.)

Les ruego que tengan paciencia con mis referencias que han sido solo literarias. No obstante, una de las funciones de la literatura —de la literatura importante, de la literatura necesaria— es profetizar. Lo que se presenta ante nosotros, escrito en grandes caracteres, es la antigua polémica literaria —cultural— entre antiguos y modernos.

El pasado es (o era) Europa, y Estados Unidos se fundó en la idea del rompimiento con el pasado, el cual se considera un estorbo, sofocante y

—por sus deferencias y prioridades, por los modelos que estiman lo superior e inmejorable— en esencia no democrático, o «elitista», el sinónimo reinante en la actualidad. Quienes se declaran a favor de un Estados Unidos triunfalista siguen dando a entender que su democracia implica el repudio de Europa y, de hecho, la adopción de una determinada barbarie saludable y liberadora. Si en la actualidad Europa es tenida por la mayoría de los estadounidenses por más socialista que elitista, ello aún hace de Europa, siguiendo los criterios estadounidenses, un continente retrógrado, apegado con testarudez a sus antiguos modelos, por ejemplo, el estado benefactor. «Renuévalo» [«Make *it new*»] no solo es un lema de la cultura; es la descripción de una maquinaria económica de alcance mundial, en avance perpetuo.

Sin embargo, si resulta necesario, incluso lo «viejo» puede ser bautizado otra vez como lo «nuevo».

No es una casualidad que el resuelto secretario de Defensa estadounidense intentara hincar una cuña en el seno de Europa al distinguir de modo inolvidable la «vieja» (mala) Europa de la «nueva» (buena). ¿Cómo es que Alemania, Francia y Bélgica se han visto consignadas a la «vieja» Europa, mientras que España, Italia, Polonia, Ucrania, Holanda, Hungría, la República Checa y Bulgaria son parte de la «nueva»? Respuesta: apoyar a Estados Unidos en la actual expansión de su poderío político y militar es, por definición, pasar a la más deseable categoría de lo «nuevo». El que está con nosotros es «nuevo». Todas las guerras modernas, incluso cuando sus motivos son tradicionales, sea la expansión territorial o la adquisición de recursos escasos, se presentan como choques de civilizaciones —guerras culturales— en los que cada bando reivindica sus elevadas razones y adjudica el carácter de bárbaro al otro. El enemigo es siempre una amenaza a nuestro «modo de vida», un infiel; profana, contamina, ultraja los valores más altos o superiores. La guerra actual contra la amenaza absolutamente real que representa el islamismo radical es un ejemplo muy claro. Lo que merece la pena notar es que una versión más atenuada de los mismos términos injuriosos subyace en el antagonismo entre Europa y Estados Unidos. Debería recordarse

también que, históricamente, el discurso antiamericano más virulento pronunciado en Europa —que en esencia acusa a los estadounidenses de barbarie— no provino de la llamada izquierda, sino de la extrema derecha. Tanto Hitler como Franco condenaron repetidamente a un Estados Unidos (y a la internacional judía) decidido a contaminar la civilización europea con sus vulgares valores empresariales.

La mayor parte de la opinión pública europea, por supuesto, sigue admirando la energía estadounidense, la versión estadounidense de «lo moderno». Y, sin duda, siempre ha habido compañeros de viaje estadounidenses de los ideales culturales europeos (una de ellas está ante ustedes), que entienden las antiguas artes de Europa como una liberación y una enmienda a las tenaces inclinaciones mercantilistas de la cultura estadounidense. Y siempre ha habido equivalentes en el lado europeo: los europeos fascinados, embelesados, profundamente atraídos por Estados Unidos, a causa precisamente de las diferencias que lo distinguen de Europa.

Los estadounidenses casi siempre ven lo contrario del lugar común eurófilo: se ven a sí mismos defendiendo la civilización. Las hordas de los bárbaros ya no están a las puertas. Están en nuestro seno, en cada ciudad próspera, maquinando su destrucción. Los países «productores de chocolate» (Francia, Alemania, Bélgica) tendrán que apartarse, mientras que un país con «voluntad» —y Dios de su lado— continúa la batalla contra el terrorismo (en su actual mezcla con la barbarie). Según el secretario de Exteriores Colin Powell, es ridículo que la vieja Europa (a veces parece que se quiere indicar con ello solo Francia) ambicione un papel en el Gobierno o la gestión de territorios que ha ganado la coalición del conquistador. No tiene ni los recursos militares ni el gusto por la violencia ni el respaldo de sus poblaciones, mimadas y demasiado pacíficas. Y los estadounidenses lo han entendido bien. Los europeos no están de humor evangélico o beligerante.

En efecto, a veces debo pellizcarme para asegurarme de que no estoy soñando: muchas personas en mi propio país reprochan en la actualidad a la población de Alemania —como si se tratara de un nuevo «problema alemán»—, la cual descargó indecibles horrores en el mundo

durante casi un siglo que ahora le repugne la guerra; que la mayoría de la opinión pública alemana sea ya prácticamente… pacifista.

¿Acaso Estados Unidos y Europa no fueron socios y amigos nunca? Desde luego que sí. Pero quizá es cierto que los períodos de unidad —de un sentimiento común— hayan sido la excepción más que la regla. Uno de esos períodos transcurrió desde la segunda guerra mundial hasta comienzos de la Guerra Fría, cuando los europeos sintieron profunda gratitud por la intervención, socorro y apoyo de Estados Unidos. Es un país que se siente cómodo cuando se considera a sí mismo salvador de Europa. Pero entonces espera que los europeos le estén eternamente agradecidos, lo cual no es lo que están sintiendo en este momento.

Desde el punto de vista de la «vieja» Europa, Estados Unidos parece inclinada a dilapidar la admiración —y la gratitud— que sienten la mayoría de los europeos. La inmensa simpatía que despertó en las postrimerías de los atentados del 11 de septiembre de 2001 fue genuina. (Puedo dar testimonio de su particular ardor y sinceridad en Alemania: me encontraba en Berlín en ese entonces.) Pero lo que ha seguido es un creciente distanciamiento mutuo.

Los ciudadanos de la nación más poderosa y próspera de la historia deben saber que a Estados Unidos se le quiere, envidia… y se le ve con resentimiento. Más de uno sabe que al viajar al extranjero muchos europeos creen que los estadounidenses son unos ordinarios, palurdos e incultos, y no dudan en acomodar estas expectativas con la conducta que alude al *resentimiento* de la ex colonia. Y algunos europeos cultivados, que parecen gozar de su visita o residencia en Estados Unidos, le atribuyen, condescendiendo, las virtudes liberadoras de una colonia en la que nos sacudimos las restricciones y los lastres de la alta cultura del «terruño». Recuerdo que un cineasta alemán, residente en aquel entonces en San Francisco, me comentó que le gustaba vivir en Estados Unidos «porque aquí no hay cultura». Para unos cuantos europeos, entre ellos debo mencionar a D. H. Lawrence («Allí la vida asciende por las raíces, cruda pero vigorosa», escribió a una amiga en 1915, cuando planeaba visitar Estados Unidos), ese país era la gran

evasión. Y viceversa: Europa fue la gran evasión de varias generaciones de estadounidenses en busca de «cultura». Desde luego, me refiero solo a unas minorías, las minorías privilegiadas.

Así pues, Estados Unidos se cree actualmente el defensor de la civilización y el salvador de Europa y se pregunta por qué los europeos no entienden las cosas; y estos ven en Estados Unidos a un temerario Estado guerrero, descripción que aquel devuelve viendo en Europa al enemigo: solo simula su pacifismo, sostiene el discurso que cada vez se oye más en Washington, para así contribuir al debilitamiento del poderío estadounidense. Se cree que sobre todo Francia está conspirando para convertirse en su igual, e incluso en su superior, cuando se trata de configurar los asuntos mundiales —«Operación Estados Unidos Debe Fracasar» es el nombre que inventó un comentarista de *The New York Times* al explicar la voluntad de dominio francesa—, en lugar de reconocer que la derrota estadounidense en Irak animará a los «grupos de islamistas radicales, de Bagdad a las barriadas musulmanas de París» que prosiguen con su *yihad* contra la tolerancia y la democracia.

Es difícil para las personas no pensar el mundo con nociones polarizadas («ellos» y «nosotros»), nociones que en el pasado han reforzado el tema del aislacionismo de la política exterior estadounidense tanto como en la actualidad refuerzan el tema imperialista. Los estadounidenses se han habituado a pensar el mundo por medio del concepto de enemigo. Los enemigos están en otro sitio, al igual que la lucha casi siempre está «allá», y el radicalismo islamista ha sustituido al comunismo chino y ruso como amenaza a nuestro «modo de vida». Y «terrorista» es una palabra más elástica que «comunista». Puede agrupar una amplia gama de luchas e intereses muy diversos. Lo que esto puede significar es que la guerra será interminable, puesto que siempre habrá terrorismo (como siempre habrá pobreza y cáncer); es decir, siempre habrá conflictos asimétricos en los que el lado más débil emplee ese tipo de violencia, cuyo objetivo en general son los civiles. La retórica estadounidense, si no es que el talante popular, acaso respalde este triste panorama, pues la lucha en

favor de la rectitud nunca cesa.

El genio de Estados Unidos, un país profundamente conservador, de un sesgo que los europeos no alcanzan a entender, ha concebido una variante del pensamiento conservador que celebra lo nuevo más que lo viejo. Pero esto también nos dice que del mismo modo que Estados Unidos parece en extremo conservador, por ejemplo, en el extraordinario poder del consenso y en la pasividad y el conformismo de la opinión pública (como señalara Tocqueville en 1831) y los medios, es asimismo radical, incluso revolucionario, de un sesgo que los europeos tampoco alcanzan a entender.

Una parte del enigma se encuentra, sin duda, en la escisión entre la oratoria oficial y las realidades vividas. Los estadounidenses siempre están elogiando «tradiciones», las letanías en favor de los valores familiares están en el centro del discurso de todo político. Y sin embargo, su cultura corroe en extremo la vida familiar, y de hecho todas las tradiciones, salvo las redefinidas como «identidades» que se ajustan a los más amplios patrones de diferenciación, cooperación y apertura a la innovación. Sin duda la fuente más importante del nuevo (y no tan nuevo) radicalismo estadounidense es la que solía estimarse como fuente de los valores conservadores: en una palabra, la religión. Numerosos comentaristas han advertido que quizá la mayor diferencia entre Estados Unidos y casi todos los países europeos (tanto viejos como nuevos en la actual distinción estadounidense) es que en el primero la religión aún desempeña un papel estelar en la sociedad y el lenguaje público.

Pero es una religión al estilo estadounidense: es decir, más la idea de religión que religión propiamente dicha.

En efecto, cuando George Bush se presentó a las elecciones presidenciales de 2000, un periodista inspirado le pidió al candidato que mencionara a su «filósofo predilecto»; recibida con beneplácito, la respuesta —la cual habría convertido en un hazmerreír a todo candidato a un alto cargo de cualquier partido centrista europeo— fue «Jesucristo». Si bien Bush no quiso decir, desde luego, y así se entendió, que si resultaba elegido su Gobierno se adheriría a cualesquiera

preceptos o proyectos sociales que Jesús expuso realmente.

Estados Unidos es una sociedad que aprueba la religión en general. Es decir, no importa qué religión se profese, siempre que se profese alguna. Una dominante, incluso una teocracia que solo fuese cristiana (o de una particular denominación cristiana) sería imposible. La religión en Estados Unidos debe ser cuestión de preferencia. Esta idea moderna de la religión, relativamente despojada de contenido, concebida siguiendo las preferencias del consumo, es la base del conformismo estadounidense, de su santurronería y de su moralismo (lo que los europeos a menudo confunden, condescendiendo, con puritanismo). Toda fe histórica que las distintas entidades religiosas estadounidenses pretenden representar predica algo semejante: la reforma de la conducta personal, el valor del éxito, la cooperación comunitaria, la tolerancia de las preferencias ajenas (virtudes todas que favorecen y facilitan el funcionamiento del capitalismo de consumo). El hecho mismo de profesar una religión asegura la respetabilidad, promueve el orden y ofrece garantías de que las intenciones de la misión estadounidense de dirigir el mundo son virtuosas.

Lo difundido —llámese democracia, libertad o civilización— es parte de una tarea que progresa, así como la esencia del progreso mismo. En ningún otro lugar del mundo el sueño ilustrado del progreso había encontrado tierra más fértil que en Estados Unidos.

¿Estamos, entonces, tan apartados? Es extraño que, en un momento en el cual Europa y Estados Unidos jamás habían sido tan semejantes desde el punto de vista cultural, haya una divisoria tan amplia.

Con todo, a pesar de las semejanzas en la vida diaria ciudadana en los prósperos países europeos y en la vida diaria estadounidense, la brecha entre las vivencias de una y otra es genuina, y se funda en importantes diferencias históricas, en las nociones del carácter de la cultura y en los recuerdos reales e imaginarios. El antagonismo —pues existe— no habrá de resolverse en el futuro inmediato, a pesar de la buena voluntad de muchas personas en ambas costas del Atlántico. Y

no obstante solo nos queda deplorar los intentos de acendrar esas diferencias, cuando tenemos tanto en común.

El dominio de Estados Unidos es un hecho. Sin embargo, no puede hacer todo en solitario, como está comenzando a advertir el presente Gobierno. El futuro del mundo —el mundo que compartimos— es sincrético, impuro. No estamos aislados. Cada vez más nos filtramos los unos en los otros.

En suma, el modelo de todo entendimiento —de conciliación— posible que alcancemos se basa en reflexionar más sobre la antigua oposición de «viejo» y «nuevo». La oposición entre «civilización» y «barbarie» está condicionada en esencia: corrompe pensar y pontificar sobre ella, aunque mucho refleje determinadas realidades innegables. Pero la oposición entre lo «viejo» y lo «nuevo» es genuina, no se puede erradicar, está en el centro mismo de lo que entendemos por experiencia.

Lo «viejo» y lo «nuevo» son los perennes polos de todo sentimiento y sentido de orientación en el mundo. No podemos deshacernos de lo viejo porque en él está invertido todo nuestro pasado, nuestra sabiduría, nuestros recuerdos, nuestra tristeza, nuestro sentido del realismo. No podemos deshacernos de la fe en lo nuevo porque en ella invertimos toda nuestra energía, nuestra capacidad de optimismo, nuestro ciego anhelo biológico, nuestra capacidad para olvidar: la capacidad curativa sin la cual toda reconciliación es imposible.

La vida interior tiende a desconfiar de lo nuevo. Es más, una vida interior profundamente desarrollada se resistirá a lo nuevo. Se nos dice que hemos de elegir entre lo viejo y lo nuevo. De hecho, hemos de elegir ambos. ¿Qué más es la vida sino el trato reiterado entre lo viejo y lo nuevo? Me parece que siempre deberíamos buscar el modo de evitarnos semejantes oposiciones tajantes.

Lo viejo frente a lo nuevo, la naturaleza frente a la cultura: quizá es inevitable que los grandes mitos de nuestra vida cultural se expresen como geografía y no solo como historia. No obstante, son mitos, lugares comunes, estereotipos, nada más; las realidades son mucho más complejas.

He pasado buena parte de mi vida intentando desmitificar modos de pensar que se polarizan y oponen. Traducido a la política, esto implica apoyar el pluralismo y lo secular. Como algunos estadounidenses y muchos europeos, me gustaría más vivir en un mundo multilateral, un mundo que no dominara ningún país en particular (entre ellos el mío). Podría expresar mi apoyo, en un siglo que ya promete ser otro de extremismos y de horrores, a toda una panoplia de actitudes que promueven la mejoría: sobre todo la que Virginia Woolf llama «la melancólica virtud de la tolerancia».

Me permito hablar más bien como escritora en primer lugar, como paladín de la empresa de la literatura, pues en ello reside la única autoridad que tengo.

La escritora en mí desconfía de la buena ciudadana, de la «embajadora intelectual», de la activista en favor de los derechos humanos: esos papeles que se citan en la mención del premio, a pesar de mi compromiso con ellos. La escritora es más escéptica, más dubitativa que la persona que intenta hacer (y apoyar) lo justo.

Una de las tareas de la literatura es formular preguntas y elaborar afirmaciones contrarias a las beaterías reinantes. E incluso cuando el arte no es contestatario, las artes tienden a la oposición. La literatura es diálogo, respuesta. La literatura puede definirse como la historia de la respuesta humana a lo que está vivo o moribundo a medida que las culturas se desarrollan y relacionan unas con otras.

Los escritores pueden hacer algo para combatir esos lugares comunes de nuestra alteridad, nuestra diferencia, pues los escritores son creadores, no solo transmisores, de mitos. La literatura no solo ofrece mitos sino contramitos, al igual que la vida ofrece contraexperiencias: experiencias que confunden lo que creías creer, sentir o pensar.

Un escritor, me parece, es alguien que presta atención al mundo. Eso significa que intentamos comprender, asimilar, relacionarnos con la maldad de la cual son capaces los seres humanos, sin corrompernos —convirtiéndonos en cínicos o superficiales— al comprenderlo.

La literatura nos puede contar cómo es el mundo.

La literatura puede ofrecer modelos y legar profundos conocimientos

encarnados en el lenguaje, en la narrativa.

La literatura puede adiestrar y ejercitar nuestra capacidad para llorar por los que no somos nosotros o no son los nuestros.

¿Qué seríamos si no pudiéramos sentir compasión por quienes no somos nosotros o no son los nuestros? ¿Quiénes seríamos si no pudiéramos olvidarnos de nosotros mismos, al menos un rato? ¿Qué seríamos si no pudiéramos aprender, perdonar?

¿Nos convertiríamos en algo diferente de lo que somos?

En ocasión de la entrega de este glorioso premio, este premio alemán, me permito contarles algo de mi propia trayectoria. Soy descendiente de judíos lituanos y polacos, la tercera generación estadounidense, y nací dos semanas antes del ascenso de Hitler al poder. Crecí en las provincias estadounidenses (Arizona y California), lejos de Alemania, y sin embargo toda mi infancia estuvo imbuida de Alemania, de la monstruosidad de Alemania y de los libros y la música alemanes que adoraba y fijaron en mí su modelo de seriedad e intensidad.

Antes de Bach y Beethoven, de Schubert y Brahms, hubo unos cuantos libros alemanes. Estoy pensando en un profesor de mis años de enseñanza elemental en un pueblo del sur de Arizona, el señor Starkie, el cual impresionaba a sus alumnos al decirnos que había combatido en el ejército de Pershing contra Pancho Villa en México: este canoso ex combatiente de una otrora aventura imperialista estadounidense se había conmovido con el idealismo —en traducción— de la literatura alemana y, habiendo comprendido mi singular afición por los libros, me dio en préstamo sus propios ejemplares de *Werther* y de *Immensee*.

Poco tiempo después, en mi orgía lectora infantil, la casualidad me guio hasta otros libros alemanes, entre ellos *En la colonia penitenciaria* de Kafka, en la que descubrí el pavor y la injusticia. Y aún unos años después, cuando cursaba el bachillerato en Los Ángeles, encontré toda Europa en una novela alemana. Ningún libro ha sido más importante en mi vida que *La montaña mágica*, cuyo asunto es, precisamente, el conflicto de los ideales en el corazón de la civilización europea. Y así

hasta el presente, a lo largo de una vida inmersa en la alta cultura alemana. En efecto, tras los libros y la música, que fueron experiencias prácticamente clandestinas, dado el desierto cultural en que vivía, sobrevinieron experiencias reales. Pues también soy tardía beneficiaria de la diáspora cultural alemana, habiendo tenido la enorme buena fortuna de tratar íntimamente a algunos de los incomparablemente brillantes refugiados de Hitler, aquellos escritores, artistas, músicos y eruditos que Estados Unidos recibió, a partir de los años treinta, y que tanto enriquecieron al país, sobre todo las universidades. Me permito mencionar a dos que tuve el privilegio de contar entre mis amigos al final de la adolescencia y principios de la edad adulta, Hans Gerth y Herbert Marcuse; aquellos con los que estudié en las universidades de Chicago y Harvard, Christian Mackauer, Leo Strauss, Paul Tillich y Peter Heinrich von Blanckenhagen, y en seminarios privados, Aron Gurwitsch y Nahum Glatzer; y Hannah Arendt, a quien conocí después de trasladarme a Nueva York a los veintiséis años… cuántos modelos de seriedad cuyo recuerdo me gustaría evocar aquí.

Pero nunca olvidaré que mi vínculo con la cultura alemana, con la seriedad alemana, comenzó con el excéntrico y desconocido señor Starkie (creo que nunca supe su nombre de pila), mi profesor cuando tenía diez años y al que nunca volví a ver.

Y esto me lleva a una historia, con la que concluiré, pues me parece lo más apropiado, ya que fundamentalmente no soy ni embajadora cultural ni crítica ferviente de mi propio Gobierno (una labor que desempeño como buena ciudadana estadounidense). Soy una narradora.

Así que vuelvo a mis diez años, cuando encontraba consuelo a los agotadores deberes de ser niña, absorta en los maltrechos volúmenes de Goethe y Storm propiedad del señor Starkie. Hablo de una época, 1943, en la que supe que había un campo de prisioneros de miles de soldados alemanes, soldados nazis como creí entonces, claro, al norte del estado y, consciente de que era judía (aunque lo fuera de nombre, pues mi familia era absolutamente laica y había sido asimilada hacía dos generaciones, aunque serlo de nombre, ya se sabe, bastaba para los

nazis), me acosaba una pesadilla recurrente en la que los soldados, fugados de la prisión, habían conseguido llegar al sur del estado, a la casa a las afueras del pueblo donde vivía con mi madre y mi hermana, y estaban a punto de asesinarme.

Muchos años más tarde, en la década de 1970, cuando Hanser Verlag comenzó a publicar mis libros, conocí al distinguido Fritz Arnold (se había unido a la casa en 1965), que fue mi editor hasta su muerte en febrero de 1999.

En una de las primeras veces que nos reunimos, Fritz me dijo que quería contarme —suponiendo, imagino, que era requisito previo a toda amistad que pudiera surgir entre nosotros— lo que había hecho durante la guerra. Le aseguré que no me debía explicación alguna, aunque, desde luego, me conmovió que abordara el asunto. He de añadir que Fritz Arnold no fue el único alemán de su generación (había nacido en 1916) que poco después de conocerme insistió en contarme lo que había hecho él o ella durante la época nazi. Y no todas las historias fueron tan inocentes como la que estaba a punto de escuchar de Fritz.

Pues bien, lo que Fritz me relató fue que había estado cursando literatura e historia del arte en la universidad, primero en Múnich, luego en Colonia, cuando, al comienzo de la guerra, fue reclutado por la Wehrmacht con el rango de cabo. Su familia, desde luego, estaba a favor de todo menos de los nazis —su padre había sido Karl Arnold, el legendario dibujante político de *Simplicissimus*— pero emigrar no era viable, así que aceptó, con pavor, el alistamiento al servicio militar, con la esperanza de no morir y de no tener que matar a nadie.

Fritz fue uno de los afortunados. Afortunado de encontrar destino primero en Roma (donde rechazó el ascenso a teniente que le ofrecía su oficial superior), después en Túnez; afortunado de permanecer tras las líneas y de nunca disparar un arma; y finalmente afortunado, si esa es la palabra justa, de caer preso de los estadounidenses en 1943, de ser transportado por barco a través del Atlántico con otros soldados alemanes capturados hasta Norfolk, Virginia, y luego conducido en tren por el continente para pasar el resto de la guerra en un campo de

prisioneros en un pueblo… al norte de Arizona.

Luego tuve el placer de relatarle, suspirando de admiración, pues ya había comenzado a sentir un profundo cariño por este hombre —fue el comienzo de una gran amistad así como de una intensa relación profesional— que mientras él era prisionero de guerra en el norte de Arizona, yo estaba en el sur del estado, aterrorizada por los soldados nazis que estaban allá, aquí, y de los que no habría escapatoria.

Y luego Fritz me relató que sus casi tres años en prisión habían sido soportables gracias a que se le permitió leer libros: esos años transcurrieron leyendo y releyendo a los clásicos ingleses y estadounidenses. Yo le dije que la lectura, de libros traducidos y escritos en inglés, me había salvado cuando era colegial en Arizona, mientras esperaba crecer, esperaba escapar a una realidad más amplia.

La disponibilidad de la literatura, de la literatura mundial, permitía escapar de la prisión de la vanidad nacional, del filisteísmo, del provincianismo forzoso, de la inanidad educativa, de los destinos imperfectos y de la mala suerte. La literatura era el pasaporte de entrada a una vida más amplia; es decir, a un territorio libre.

La literatura era la libertad. Y sobre todo en una época en que los valores de la lectura y la introspección se cuestionan con tenacidad, la literatura *es* la libertad.

FUENTES

En las entradas que siguen se da sucinta cuenta de la historia editorial de los escritos reunidos en el presente volumen: su primera publicación en inglés, la primera en español y el crédito del traductor. Salvo indicación en contrario, todos los libros de Susan Sontag han sido publicados en inglés por Farrar Straus and Giroux. Sus obras en español a partir de 2007 han sido publicadas por Penguin Random House en este sello y las anteriores reimpresas en DeBolsillo.

Contra la interpretación

Ensayo publicado en la revista *Evergreen Review* en 1964 y recogido en *Against Interpretation and Other Essays* en 1966. Reproducido por primera vez en español, con título distinto, en la revista parisiense *Mundo Nuevo* en 1967. La primera traducción española de *Contra la interpretación* vio la luz en 1969 (Seix Barral). La que se ofrece aquí, de Horacio Vázquez Rial, se dio a la imprenta en 1984 (Seix Barral).

Sobre el estilo

Ensayo reproducido en la revista *Partisan Review* en 1965 y recogido en *Against Interpretation and Other Essays* en 1966. La primera traducción española de *Contra la interpretación* vio la luz en 1969 (Seix Barral). La que se recopila aquí, de Horacio Vázquez Rial, se publicó en 1984 (Seix Barral).

Notas sobre lo «camp»

Publicadas en la revista *Partisan Review* en 1964 y recopiladas en *Against Interpretation and Other Essays* en 1966. Difundidas por primera vez en español en *Revista de Occidente* en 1966. La primera traducción de *Contra la interpretación* se dio a la luz en 1969 (Seix Barral). La que

se recoge aquí, de Horacio Vázquez Rial, se publicó en 1984 (Seix Barral).

Una cultura y la nueva sensibilidad

Ensayo reproducido en la revista *Mademoiselle* en 1965 y recogido en *Against Interpretation and Other Essays* en 1966. La primera traducción española de *Contra la interpretación* vio la luz en 1969 (Seix Barral). La que se ofrece aquí, de Horacio Vázquez Rial, se publicó en 1984 (Alfaguara).

El Tercer Mundo de las mujeres

Ensayo-entrevista publicado por primera vez en la revista española *Libre*, en traducción de Juan Goytisolo, en 1972. Al año siguiente se reprodujo, ya en inglés y con muchos cambios para adaptarlo a los lectores estadounidenses, en la revista *Partisan Review*. Nunca fue recogido en libro. Esta última versión, revisada por Aurelio Major, es la que se ofrece aquí.

De *El amante del volcán*

Prólogo a la novela *The Volcano Lover* publicada en 1992. La traducción española de Marta Pessarrodona y que se recoge aquí, se dio a la imprenta en 1996 (Alfaguara).

Simone Weil

Ensayo publicado en la revista *The New York Review of Books* en 1963 y recogido en *Against Interpretation and Other Essays* en 1966. La primera traducción española de *Contra la interpretación* se dio a la imprenta en 1969 (Seix Barral). La que se ofrece aquí, de Horacio Vázquez Rial, vio la luz en 1984 (Seix Barral).

Bajo el signo de Saturno

Ensayo publicado en la revista *The New York Review of Books* en 1978 y recogido en *Under the Sign of Saturn* en 1980. La traducción de *Bajo el signo de Saturno*, de Juan Utrilla Trejo, se dio a la imprenta en 1981

(Lasser Press) y es la que se ofrece aquí.

«Pensar contra sí mismo»: Reflexiones sobre Cioran

Publicado como introducción a la *Tentación de existir* de Cioran 1968 (Quadrangle Books) y recogido en *Styles of Radical Will* en 1969. La traducción de *Estilos radicales*, de Eduardo Goligorsky, se dio a la imprenta en 1984 (Muchnik) y es la que se incluye en este volumen.

***La conciencia uncida a la carne*: Cioran**

Páginas extraídas de *As Consciousness is Harnessed to Flesh* (ed. de David Rieff), segundo tomo de los diarios y publicado póstumamente en 2012. La traducción de *La conciencia uncida a la carne*, de Aurelio Major, se publicó en 2014 (Literatura Random House).

La mente como pasión

Ensayo reproducido en la revista *The New York Review of Books* en 1980 y recopilado en *Under the Sign of Saturn* en 1980. Difundido por primera vez en español en la revista *Quimera* en 1980. La traducción de *Bajo el signo de Saturno*, de Juan Utrilla Trejo, fue publicada en 1981 (Lasser Press) y es la que se recoge aquí.

El proyecto de la sabiduría

Ensayo reproducido en la revista *The New Republic* en 2001 y recogido en *Where the Stress Falls* en 2001. Publicado por primera vez en español en la revista *Nexos* en 2002. La presente traducción revisada de Aurelio Major, en *Cuestión de énfasis*, se dio a la imprenta en 2007 (Alfaguara).

La consciencia de las palabras

Discurso pronunciado con motivo de la concesión del Premio Jerusalén en 2000. Reproducido al año siguiente en el periódico *Los Angeles Times* y recogido en la recopilación póstuma *At the Same Time* (Ed. de Anne Jump y Paolo Dilonardo) en 2007. La presente traducción de Aurelio Major en *Al mismo tiempo* se publicó ese mismo año

(Literatura Random House).

De *La enfermedad y sus metáforas*

Capítulo segundo del estudio *Illness and its Metaphors*, publicado en 1978. La traducción al español de Mario Muchnik y que se recoge aquí, vio la luz en 1980 (Muchnik).

De *El sida y sus metáforas*

Capítulo octavo de *Aids and its Metaphors*, estudio publicado por primera vez en 1988, en sueco (Bromberg). La presente traducción al español de Mario Muchnik se dio a la imprenta en 1989 (Muchnik).

La imaginación pornográfica

Ensayo reproducido en la revista *Partisan Review* en 1967 y recopilado en *Styles of Radical Will* en 1969. Difundido por primera vez en español en *Revista de Occidente* en 1967. La presente traducción de *Estilos radicales*, de Eduardo Goligorsky, fue publicada en 1984 (Muchnik).

Así vivimos ahora

Cuento publicado en *The New Yorker* en 1986 y en español en *La Nación* en 1987, en traducción de Eduardo Paz Leston que, revisada por Aurelio Major, es la ofrecida aquí. Al cabo quedó recogido en *Debriefing, Collected Stories* en 2017 (ed. de Benjamin Taylor) y en español en *Declaración. Cuentos reunidos* en 2018 (Literatura Random House).

Una nota sobre novelas y películas

Ensayo difundido en el suplemento del periódico *Columbia Daily Spectator* en 1961 y recopilado en *Against Interpretation and Other Essays* en 1966. La primera traducción española del *Contra la interpretación* fue publicada en 1969 (Seix Barral). La que se recoge aquí, de Horacio Vázquez Rial, se dio a la imprenta en 1984 (Seix Barrral).

La imaginación del desastre

Ensayo reproducido en la revista *Commentary* en 1965 y recogido en *Against Interpretation and Other Essays* en 1966. La primera traducción española del *Contra la interpretación* fue publicada en 1969 (Seix Barral). La que se recoge aquí, de Horacio Vázquez Rial, vio la luz en 1984 (Seix Barral).

Estilo espiritual en las películas de Robert Bresson

Ensayo difundido en la revista *Seventh Art* en 1964 y recogido en *Against Interpretation and Other Essays* en 1966. La primera traducción española de *Contra la interpretación* fue publicada en 1969 (Seix Barral). La que se recoge aquí, de Horacio Vázquez Rial, es de 1984 (Seix Barral).

Godard

Ensayo reproducido en la revista *Partisan Review* en 1968 y recogido en *Styles of Radical Will* en 1969. Difundido por primera vez en español en la revista *Sur,* en traducción de Edgardo Cozarinsky*,* en 1967. La presente traducción de Eduardo Goligorsky, en *Estilos radicales*, fue publicada en 1984 (Muchnik).

***Persona* de Bergman**

Ensayo reproducido en la revista *Sight and Sound* en 1967 y recogido en *Styles of Radical Will* en 1969. Difundido por primera vez en español en *Revista de Occidente* en 1967. La traducción de *Estilos radicales*, de Eduardo Goligorsky, fue publicada en 1984 (Muchnik) y es la que se ofrece aquí.

El *Hitler* de Syberberg

Ensayo publicado en la revista *The New York Review of Books* en 1980 y recogido en *Under the Sign of Saturn* en 1980. Difundido por primera vez en español en la revista *Quimera* en 1980. La traducción de *Bajo el signo de Saturno*, de Juan Utrilla Trejo, fue dada a la imprenta en 1981 (Lasser Press) y es la que se reproduce en este volumen.

Fascinante fascismo

Ensayo publicado en la revista *The New York Review of Books* en 1975 y recogido en *Under the Sign of Saturn* en 1980. Difundido por primera vez en español en la revista *Nueva Política* en 1976. La presente traducción, de Juan Utrilla Trejo, en *Bajo el signo de Saturno*, vio la imprenta en 1981 (Lasser Press).

De la novela al cine: *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder

Ensayo reproducido en la revista *Vanity Fair* en 1983 y recogido en *Where the Stress Falls* en 2001. Difundido por primera vez en español en *Revista de Occidente* en 1984. La presente traducción revisada al español en *Cuestión de énfasis*, de Aurelio Major, fue publicada en 2007 (Alfaguara).

Proyecto para un viaje a China

Cuento reproducido en la revista *The Atlantic* en 1973. Al cabo quedó recopilado en *Debriefing, Collected Stories* en 2017 (ed. de Benjamin Taylor) y en español en *Declaración. Cuentos reunidos* en 2018 (Literatura Random House). La traducción es de Eduardo Goligorsky.

De *La conciencia uncida a la carne*: China

Páginas extraídas del segundo tomo de los diarios, *As Consciousness is Harnessed to Flesh* (ed. de David Rieff), y publicado póstumamente en 2012. La traducción de *La conciencia uncida a la carne*, de Aurelio Major, se publicó en 2014 (Literatura Random House).

De *Sobre la fotografía*: El mundo de la imagen

Último capítulo de *On Photography*, estudio publicado en 1977. Las diversas secciones que lo componen fueron publicadas originalmente en la revista *The New York Review of Books* a partir de 1973, a veces en versiones muy distintas a las recogidas finalmente en el libro. La traducción de *Sobre la fotografía* de Carlos Gardini —posteriormente revisada por Aurelio Major—, se publicó en 1980 (Sudamericana) y es

la que se ofrece aquí.

Algunos Mapplethorpes

Introducción al libro *Certain People* de Robert Mapplethorpe, publicado en 1985 (Twelvetrees) y al cabo recogido en *Where the Stress Falls* en 2001. Fue difundida por primera vez en español en la revista *Quimera* en 1985. La traducción revisada en *Cuestión de énfasis*, de Aurelio Major, fue publicada en 2007 (Alfaguara) y es la que aquí se recopila.

Una fotografía no es una opinión… ¿o sí?

Presentación del libro *Women* de Annie Leibovitz, publicado 1999 (Random House) y recopilado en *Where the Stress Falls* en 2001. La presente traducción revisada de Aurelio Major, incluida en *Cuestión de énfasis*, fue publicada en 2007 (Alfaguara).

De *Ante el dolor de los demás*

Capítulo primero del estudio *Regarding the Pain of Others*, publicado en 2003. La traducción de Aurelio Major y que se recoge aquí, se dio a la imprenta ese mismo año (Alfaguara).

El artista como sufridor ejemplar

Ensayo reproducido en la revista *Second Coming* en 1962 y recogido en *Against Interpretation and Other Essays* en 1966. La primera traducción española de *Contra la interpretación* fue publicada en 1969 (Seix Barral). La que se recoge aquí, de Horacio Vázquez Rial, se dio a la imprenta en 1984 (Seix Barral).

Por amor a Dostoievski

Introducción a la reedición de la novela *Summer in Baden Baden* de Leonid Tsipkin, publicada en 2001 (New Directions) y recogida en la recopilación póstuma *At the Same Time* (Ed. de Anne Jump y Paolo Dilonardo) en 2007. La presente traducción de Aurelio Major se recoge en la edición española de la novela de Tsipkin en 2005 (Seix Barral) y

se reproduce en *Al mismo tiempo* en 2007 (Penguin Random House).

Joseph Brodsky

Publicado como epílogo al libro *Joseph Brodsky / Leningrad Fragments* de 1997 (Farrar, Straus & Giroux) y recogido en *Where the Stress Falls* en 2001. La presente traducción revisada de Aurelio Major, en *Cuestión de énfasis*, se dio a la imprenta en 2007 (Alfaguara).

La prosa de una poeta

Introducción al libro *Captive Spirit: Selected Prose* de Marina Tsvetaieva, publicado en 1983 (Virago) y recogido en *Where the Stress Falls* en 2001 La presente traducción revisada de Aurelio Major, en *Cuestión de énfasis*, se dio a la imprenta en 2007 (Alfaguara).

Peregrinación

Cuento publicado en *The New Yorker* en 1987 y en español en *El País Semanal* en 1988, en traducción de C. Scavino. Es la que se ofrece aquí, revisada por Aurelio Major. Al cabo quedó recopilado en *Debriefing. Collected Stories* (ed. de Benjamin Taylor) en 2017 y en español en *Declaración. Cuentos reunidos* en 2018 (Literatura Random House).

De *Renacida*: Mann

Páginas extraídas de *Reborn* (ed. de David Rieff), primer tomo de los diarios y publicado póstumamente en 2008. La traducción de *Renacida*, de Aurelio Major, se dio a la imprenta en 2011 (Literatura Random House).

El mundo como la India

Discurso pronunciado en la cátedra San Jerónimo de Creación Literaria en 2002, difundido al año siguiente en *The Times Literary Supplement*, y recogido en la recopilación póstuma *At the Same Time* (ed. de Anne Jump y Paolo Dilonardo) en 2007. La presente traducción de Aurelio Major se publicó en 2003 en la revista *Letras Libres* y al cabo quedó incluida en *Al mismo tiempo* en 2007 (Literatura Random House).

Nathalie Sarraute y la novela

Ensayo difundido en la revista *Partisan Review* en 1963 y recogido en *Against Interpretation and Other Essays* en 1966. La primera traducción española de *Contra la interpretación* fue publicada en 1969 (Seix Barral). La que se recoge aquí, de Horacio Vázquez Rial, se dio a la imprenta en 1984 (Seix Barral).

Una aproximación a Artaud

Ensayo reproducido en la revista *The New Yorker* en 1973 y recogido en *Under the Sign of Saturn* en 1980. Publicado por primera vez en español como libro en 1976 (Lumen). La presente traducción de *Bajo el signo de Saturno*, de Juan Utrilla Trejo, vio la imprenta en 1981 (Lasser Press).

***Edad de hombre* de Michel Leiris**

Ensayo reproducido en la revista *The New York Review of Books* en 1964 y reunido en *Against Interpretation and Other Essays* (Farrar, Straus & Giroux) en 1966. La primera traducción española de *Contra la interpretación* vio la luz en 1969 (Seix Barral). La que se recoge aquí, de Horacio Vázquez Rial se publicó en 1984 (Seix Barral).

La escritura en sí misma: acerca de Roland Barthes

Introducción al libro *A Barthes Reader* de 1982 (Hill and Wang), difundida en la revista *The New Yorker* ese mismo año y recogida en *Where the Stress Falls* en 2001. Reproducida por primera vez en español en *Ensayos críticos* de Roland Barthes en 1983 (Seix Barral). La presente traducción de Ramón González Ferriz, en *Cuestión de énfasis*, fue publicada en 2007 (Alfaguara).

Cuestión de énfasis

Ensayo difundido en la revista *The New Yorker* en 2001 y recogido en *Where the Stress Falls* (Farrar, Straus & Giroux) en 2001. La presente traducción revisada de Aurelio Major, en *Cuestión de énfasis*, fue

publicada en 2007 (Alfaguara).

Sobre Paul Goodman

Ensayo reproducido en la revista *The The New York Review of Books* en 1973 y recogido en *Under the Sign of Saturn* (Farrar, Straus & Giroux) en 1980. Difundido por primera vez en español en la revista *Plural* en 1973. La presente traducción de Juan Utrilla Trejo, en *Bajo el signo de Saturno*, fue publicada en 1981 (Lasser Press).

De *En América*

Capítulo noveno de la novela *In America* publicada en 1999. La traducción de Jordi Fibla que se ofrece aquí vio la imprenta en 2002 (Alfaguara).

De *Diarios inéditos*: *El amante del volcán* y *En América*

Páginas extraídas del tercer tomo de los diarios o cuadernos inéditos (ed. de David Rieff). La traducción es de Aurelio Major.

Esperando a Godot en Sarajevo

Ensayo reproducido en la revista *The New York Review of Books* en 1993 y recogido en *Where the Stress Falls* en 2001. La presente traducción en *Cuestión de énfasis*, de Aurelio Major, fue publicada en 2007 (Alfaguara).

«Allí» y «Aquí»

Artículo reproducido en la revista *The Nation* en 1995 y recogido en *Where the Stress Falls* en 2001. La presente traducción revisada de Aurelio Major, en *Cuestión de énfasis*, fue publicada en 2007 (Alfaguara).

De *Diarios inéditos*: Cuadernos de Sarajevo, 1993-1994

Páginas extraídas del tercer tomo de los diarios o cuadernos inéditos (ed. de David Rieff). La traducción es de Aurelio Major.

Unas semanas más tarde

Respuesta a preguntas formuladas por el periódico italiano *Il Manifesto* y publicadas en 2001, y recogida en la recopilación póstuma *At the Same Time* (ed. de Anne Jump y Paolo Dilonardo) en 2007. La presente traducción de Aurelio Major se publicó en 2001 en el periódico *El Mundo* y al cabo quedó recogida en *Al mismo tiempo* en 2007 (Literatura Random House).

Ante la tortura de los demás

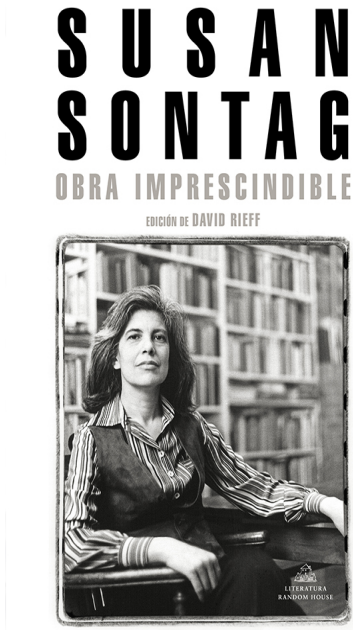
Artículo difundido en 2003 en la revista *The New York Times Magazine* y recogido en la recopilación póstuma *At the Same Time* (ed. de Anne Jump y Paolo Dilonardo) en 2007. La presente traducción de Aurelio Major se publicó en 2003 en el periódico *El País* y al cabo recogida en *Al mismo tiempo* en 2007 (Literatura Random House).

La literatura es la libertad

Discurso pronunciado en la Feria del Libro de Fráncfort con motivo de la concesión del Premio de la Paz en 2003. Se difundió ese año en *Los Angeles Times Book Review* y como libro en 2004 (Winterhouse). La traducción de Aurelio Major que se ofrece aquí se publicó en 2003 en el periódico *El País* y al cabo quedó recogida en *Al mismo tiempo* en 2007 (Literatura Random House).

La mejor manera de conocer a Sontag es leerla.

La selección definitiva de su obra.



Este volumen reúne la obra imprescindible de una de las escritoras e intelectuales más trascendentales de la segunda mitad del siglo XX. El crítico cultural e historiador David Rieff, hijo de la autora, ha antologado los escritos que conforman este libro basado, entre otros criterios, en lo que la propia Susan Sontag consideraba su obra más perdurable, así como en el eco que podrían suscitar algunos de ellos entre los lectores de la tercera década del siglo XXI. Los estudios, ensayos, artículos, relatos y fragmentos de las novelas y de los diarios se conjugan en esta compilación para ofrecer el retrato más sólido y fidedigno de su ejemplar y controvertida trayectoria.

Destaca la incorporación de «El Tercer Mundo de las mujeres», nunca antes recogido en libro. Escrito hace medio siglo, analiza situaciones

sociales y políticas feministas de permanente relevancia. En esta edición se incluyen asimismo fragmentos inéditos de los diarios de Sontag, sobre el sitio de Sarajevo o sobre la gestación de sus últimas novelas, que arrojan nueva luz sobre su sensibilidad y pensamiento.

La crítica ha dicho:

«A diferencia de muchos escritores comprometidos políticamente, Sontag nunca se aferró a la seguridad de un sistema de pensamiento cerrado. Si se labró una reputación de pensadora antagónica fue porque respondió directamente a los acontecimientos históricos, los cuales rara vez se ajustan a los estereotipos ideológicos».
John Gray

«Podría afirmarse que desvió el caudal de su curso: sus islas de reflexión ya nos parecen actualmente el territorio sobre el que siempre hemos vivido».
Hillary Mantel

«¿Qué la hacía única? No se parecía a nadie. Nada de lo que se propusiese —ninguna idea— iba a ser bien recibida. Lanzaba esa crítica a la trituradora y lo valoraba todo de nuevo».
Margaret Atwood

«Nuestros héroes y heroínas son aquellos que lograron, desde Orwell hasta Camus y Solzhenitsyn, ser intelectuales y a la vez comprometidos. Cuando Milosevic adoptó el nacionalsocialismo a ultranza después de 1989, [Sontag] tuvo verdaderas agallas para irse a vivir bajo el bombardeo de Sarajevo y ayudar a organizar la resistencia civil bosnia».
Christopher Hitchens

«Se diría que Susan Sontag es como Oscar Wilde, a quien tanto

admiraba: el mismo esteticismo, pero militante».
Enrique Lynch, *Babelia, El País*

«Alguna gente busca su seguridad aferrándose a su pasado. Susan parecía encontrarla corriendo hacia el futuro, pertrechada y parapetada con el potente armamento de sus ideas».
Barbara Probst Solomon

«"Esteta enamorada" y "moralista obsesiva", tal y como se describía a sí misma, Sontag, consideraba la tarea cotidiana de pensar y sentir como aspectos de una dialéctica continua. Al depurar esa sensibilidad mientras se ocupaba de los temas más controvertidos de su época, Sontag creo un corpus de un mérito ejemplar».
The Boston Globe

«Susan Sontag es uno de los críticos más valiosos e interesantes que tenemos, una escritora de la que es posible aprender continuamente.»
Richard Gilman, *The New Republic*

«Una escritora importante. Yo admiro de forma especial el modo en que convierte sueños y pensamientos en una historia real.»
Hannah Arendt

«La prosa de Sontag es ágil, lúdica... Como siempre, aparecen ideas estimulantes en cada rincón.»
The New York Times Book Review

Susan Sontag (1933-2004) inició su carrera literaria en 1963, con la publicación de la novela *El benefactor*, pero fue a partir del reconocimiento internacional de sus ensayos reunidos en *Contra la interpretación* cuando se consolidó como una de las principales figuras de los movimientos intelectuales de los años sesenta. Desde entonces su prestigio no ha hecho más que aumentar, tanto por sus obras como por su implicación en la denuncia de los grandes problemas sociales y políticos contemporáneos. En 2000, su novela *En América* fue galardonada con el National Book Award. En 2001 recibió el Premio Jerusalén por el conjunto de su obra, y en 2003 el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y el Premio de la Paz, concedido por los libreros alemanes. A partir de 2007 se publicó en esta misma colección su obra póstuma: *Al mismo tiempo* (2007, una colección de ensayos sobre cuestiones políticas, literarias, intelectuales y morales), *Renacida. Diarios tempranos 1947-1964* (2011), *La conciencia uncida a la carne. Diarios de madurez 1964-1980* (2014) y *Declaración* (2018). Susan Sontag falleció en Nueva York en 2004.

«Para viajar lejos no hay mejor nave que un libro.»

Emily Dickinson

Gracias por tu lectura de este libro.

En **Penguinlibros.club** encontrarás las mejores recomendaciones de lectura.

Únete a nuestra comunidad y viaja con nosotros.

Penguinlibros.club

Penguin Random House Grupo Editorial

Penguinlibros

Edición en formato digital: marzo de 2022

© 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1967, 1968, 1972, 1973, 1975, 1977, 1978, 1980, 1982, 1983, 1985, 1986, 1988, 1992, 1993, 1994, 1995, 1997, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2008, 2012, Susan Sontag
© 2022, David Rieff, por el prólogo
© 2022, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona
© de las traducciones: 1984, Horacio Vázquez Rial; 1996, Marta Pessarrodona; 1981, Juan Utrilla Trejo; 1984, 2018, Eduardo Goligorsky; 2001, 2003, 2007, 2011, 2014, 2022, Aurelio Major; 1980, 1989, Mario Muchnik; 1987, Eduardo Paz Leston; 1980, Carlos Gardini; 1988, C. Scavino; 2007, Ramón González Ferriz; 2002, Jordi Fibla
© 1972, Herederos de Juan Goytisolo, por la traducción de «El Tercer Mundo de las mujeres».

Diseño de portada: Penguin Random House Grupo Editorial / Nora Grosse
Fotografía de portada: © Lynn Gilbert

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.
El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento,
promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, http://www.cedro.org) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-397-3680-6

Composición digital: La Nueva Edimac, S. L.

Facebook: penguinebooks
Facebook: LitRandomHouse
Twitter: @LitRandomHouse
Instagram: @litrandomhouse
Youtube: PenguinLibros
Spotify: PenguinLibros

Notas

[1] Una de las dificultades está en que nuestra idea de la forma es espacial (todas las metáforas griegas de la forma derivan de nociones espaciales). Es por ello por lo que disponemos de un vocabulario de las formas más elaborado para las artes espaciales que para las temporales. Entre las artes temporales, una excepción natural es el teatro, quizá porque el teatro es una forma narrativa (es decir, temporal) que se proyecta visual y pictóricamente en un escenario… Nos falta, sin embargo, aún, una poética de la novela, una noción clara de las formas de narración. Quizá la crítica cinematográfica proporcione la ocasión y sirva de punta de lanza, pues el cine es primordialmente una forma visual, sin por ello dejar de ser una subdivisión de la literatura.

[2] Ortega prosigue diciendo: «Del mismo modo, quien en la obra de arte busca el conmoverse con los destinos de Juan y María o de Tristán e Isolda y a ellos acomoda su percepción espiritual, no verá la obra de arte. La desgracia de Tristán solo es tal desgracia y, consecuentemente, solo podrá conmover en la medida en que se la tome como realidad. Pero es el caso que un objeto artístico solo es artístico en la medida en que no es real… Pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte; en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida… Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un mínimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas… Productos de esta naturaleza (tanto del Romanticismo como del Naturalismo) solo parcialmente son obras de arte, objetos artísticos… Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular… no es arte, sino extracto de vida».

[3] La sensibilidad de una época no solo es su aspecto más decisivo, sino también el más constituyente. Se pueden aprehender las ideas (historia intelectual) y la conducta (historia social) de una época sin percibir jamás la sensibilidad ni el gusto que conformaron dichas ideas, dichas conductas. Son raros los estudios históricos —como los de Huizinga sobre la Baja Edad Media o los de Febvre sobre el siglo XVI francés— que nos dicen algo sobre la sensibilidad del período.

[4] La frase de Sartre en *San Genet, comediante y mártir* es «Elegancia es la cualidad de la conducta que transforma la mayor cantidad de ser en apariencia».

[5] Ortega advierte en su ensayo que «si el arte estuviera para redimir al hombre, solo podría hacerlo salvándole de la seriedad de la vida y restituyéndole a una inesperada adolescencia».

[6] Asja Lacis y Benjamin se conocieron en Capri en el verano de 1924. Ella era una revolucionaria comunista letona y directora de teatro, ayudante de Brecht y de Piscator, con quien Benjamin escribió *Nápoles* en 1925 y para quien escribió *Programa para un teatro de niños proletarios* en 1928. Fue Lacis la que consiguió a Benjamin una invitación a Moscú en el invierno de 1926-1927 y quien lo presentó a Brecht en 1929. Benjamin esperaba casarse con ella cuando su esposa y él finalmente se divorciaron en 1930. Pero Asja Lacis volvió a Riga y después pasó diez años en un campo de concentración soviético.

[7] Scholem arguye que el amor de Benjamin a las miniaturas subyace en su amor a las expresiones literarias breves evidente en *Dirección única.* Quizá; pero los libros de esta índole eran comunes durante los veinte, y fue en un estilo de montaje específicamente surrealista como estos breves textos independientes fueron presentados. *Dirección única* fue publicada por Ernest Rowohlt, en Berlín, en forma de folleto con una tipografía que intentaba evocar los efectos de choque de la publicidad; la cubierta era un montaje fotográfico de frases agresivas en letras mayúsculas, tomadas de anuncios de periódicos y letreros oficiales y raros. El pasaje inicial, en que Benjamin saluda al «lenguaje impulsivo» y denuncia «el gesto pretencioso y universal del libro», no tiene mucho sentido a menos que sepamos qué clase de libro pretendía

ser *Dirección única*.

[8] En una carta de Adorno a Benjamin, escrita desde Nueva York el 10 de noviembre de 1938. Benjamin y Adorno se conocieron en 1923 (Adorno tenía veinte años), y en 1935 Benjamin empezó a recibir un pequeño estipendio del Institut für Sozialforschung, de Max Horkheimer, del que era miembro Adorno.

[9] También publicó un ensayo sobre Maquiavelo y otro sobre Saint John Perse, que aún no han sido incluidos en ninguna colección.

[10] —¿Qué hay de raro en él? —preguntó.

—Oh, no lo sé —dijo Annette—. Es tan… tan…

—A mí no me parece raro —dijo Rainborough, después de aguardar en vano el epíteto—. Solo hay una cosa excepcional en Mischa, aparte de sus ojos, y es su paciencia. Siempre tiene cien proyectos en curso, y es el único hombre que yo conozco que esperará literalmente años a que madure el plan más trivial.

Rainborough miró a Annette con hostilidad.

—¿Es cierto que llora por cosas que lee en los periódicos? —preguntó Annette.

—¡Me parece muy improbable! —dijo Rainborough. Los ojos de Annette estaban muy abiertos…

Huyendo del encantador, 1956

[11] El *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Godefroy cita al *Pratiqum* de Bernard de Gordon (1495): «Tisis, c'est ung ulcère du polmon qui consume tout le corp».

[12] «Whan the blode is made thynne, soo folowyth consumpcyon and wastyng».

[13] «A canker is a melancolye impostume, eatynge partes of the bodye».

[14] La misma etimología aparece en los diccionarios franceses. «Le tubercule» fue introducido en el siglo XVI por Ambroise Paré del latín *tuberculum*, que significa «poite bosse» (bultito). En la Enciclopedia de Diderot (1765) la voz tuberculosis cita la definición del médico inglés Richard Morton en su *Phthistologia* (1689): «des petits tumeurs qui paraissent sur la surface du corps». En francés, antes, se llamaban

«tubercules» todos los diminutos tumores superficiales; la palabra quedó reservada únicamente para lo que hoy identificamos como tuberculosis, solo a partir del descubrimiento de su bacilo, por Koch.

[15] «The word of them crepith as a kankir.»

[16] Como lo cita el OED, dando como un viejo uso figurado de *canker*: «ese *canker* pestilente y tan infeccioso, el ocio» (T. Palfreyman, 1564). Y de «cáncer» (que sustituyó a *canker* hacia 1700): «La pereza es un cáncer que se come el tiempo que los príncipes habrían de consagrar a las cosas sublimes» (Edmund Ken, 1711).

[17] Casi un siglo después, en su edición póstuma de los diarios de Katherine Mansfield, John Middleton Murry usa el mismo lenguaje para describir a Mansfield en el último día de su vida. «Nunca he visto ni veré a nadie tan bello como ella ese día; era como si la exquisita perfección tan suya la hubiera poseído totalmente. Para usar sus propias palabras, el último grano de "sedimento", los últimos "vestigios de degradación terrenal" habían marchado para siempre. Pero había perdido su vida para salvarla».

[18] Los hermanos Goncourt, en su novela *Madame Gervaisais* (1869), llaman a la tuberculosis «esta enfermedad de las partes elevadas y nobles del ser humano», comparándola con «las enfermedades de los órganos toscos y bajos del cuerpo, que entorpecen y ensucian la muerte del paciente…». Thomas Mann, en uno de sus primeros cuentos, «Tristán», escribe de la joven esposa con tuberculosis de tráquea: «… la tráquea, no los pulmones, ¡gracias a Dios! Pero habría que ver, de haber sido solo los pulmones, si la nueva paciente habría tenido un aspecto más puro y etéreo, más alejado de las tribulaciones de este mundo, que el que tenía, recostada, pálida y cansada en su casto sillón de esmalte blanco, junto a su robusto marido, escuchando la conversación».

[19] «Es imposible detener el sida en un país si no se lo detiene en todos», declaró el doctor Halfdan Mahler, exdirector de la OMS de Ginebra en su discurso ante la Cuarta Conferencia Internacional sobre el Sida (Estocolmo, junio de 1988), en la que un tema central fue el sida como crisis global. «Esta epidemia es mundial y no perdona ningún

continente —dijo el doctor Willy Rozenbaum, un especialista francés—. No puede ser dominada en Occidente si no se la domina en todas partes». Contrastando con la retórica de la responsabilidad global, esa especialidad de las conferencias internacionales, existe la opinión cada vez más ventilada de que el sida es una especie de prueba darwiniana de la capacidad de supervivencia de una sociedad, lo que podría requerir que nos olvidemos de los países incapaces de defenderse por sí mismos. Una especialista alemana, la doctora Eike Brigitte Helm, ha dicho que «ya se puede ver que en algunos lugares del mundo el sida cambiará drásticamente la estructura social. Particularmente en África y América Latina. Una sociedad que no sea capaz, de una u otra manera, de prevenir la difusión del sida tiene un futuro muy comprometido».

[20] Esto está muy claro en el caso de los libros de Genet, que relatan las experiencias sexuales en forma explícita, pero no son excitantes para la mayoría de los lectores. Lo que el lector sabe (y Genet lo ha contado muchas veces) es que el mismo Genet se excitaba sexualmente al escribir *Milagro de la rosa*, *Nuestra Señora de las flores*, etcétera. El lector establece un contacto intenso y turbador con la excitación erótica de Genet, que es la energía que impulsa estas narraciones tachonadas de metáforas. Pero, al mismo tiempo, la excitación del autor excluye la del lector. Genet tenía razón cuando afirmaba que sus libros no eran pornográficos.

[21] Lamentablemente, la única traducción disponible en inglés de lo que pretende ser *Madame Edwarda*, la incluida en *The Olympia Reader*, pp. 662-672, que Grove Press publicó en 1965, solo reproduce la mitad de la obra. Únicamente se ha traducido el relato. Pero *Madame Edwarda* no es un relato engrosado con un prólogo del mismo Bataille. Es un invento en dos partes —ensayo y relato— y una parte es casi ininteligible sin la otra.

[22] Aun aquí, sin embargo, hay una evolución. En *Los ángeles del pecado* hay cinco protagonistas —la joven novicia Anne Marie; otra novicia, Madeleine; la priora; su adjunta, madre Saint-Jean, y la asesina Thérèse—, así como buen número de elementos secundarios: la vida

cotidiana del convento y así sucesivamente. En *Las damas del bosque de Bolonia* hay ya una simplificación, menos elementos secundarios. Hay cuatro protagonistas claramente diferenciados: Hélène; su antiguo amante, Jean; Agnès y su madre. Todos los demás son virtualmente invisibles. No vemos nunca, por ejemplo, el rostro de los sirvientes.

[23] La película tiene un subtítulo, que expresa el tema de la inexorabilidad: *Le vent souffle où il veut* («El viento sopla donde quiere»).

[24] En su excelente libro *Godard* (Doubleday and Co., Nueva York, 1968), el primer estudio exhaustivo sobre Godard publicado en inglés.

[25] En términos históricos, parecería que el cine ha influido mucho más sobre la literatura moderna que esta sobre aquel. Pero el asunto de las influencias es complejo. Por ejemplo, la directora checa Vera Chitilova ha dicho que las narraciones alternadas de *Las palmeras salvajes* le sirvieron de modelo para el díptico de su brillante primer largometraje *Sobre mujeres diferentes*. Pero también se podría aducir con fundamento que las técnicas cinematográficas ejercieron una poderosa influencia sobre los métodos maduros de construcción narrativa de Faulkner. Hubo un momento en que Godard, inspirado por el mismo libro de Faulkner, quiso que las dos películas que rodó en el verano de 1966, *Made in U. S. A.* y *Dos o tres cosas*, se proyectaran juntas, alternando un rollo de una con un rollo de la otra.

[26] Por ejemplo, Richard Corliss, en el *Film Quarterly* del verano de 1967: «Alma comprende poco a poco que no es más que otro de los "apoyos" de Elizabeth». Es cierto, en el sentido de que, después de leer una carta que Elizabeth le escribe a la psiquiatra, Alma alimenta esta amarga idea sobre las intenciones de Elizabeth. Es falso, empero, en el sentido de que el espectador carece de pruebas para llegar a conclusiones categóricas acerca de lo que realmente sucede. Sin embargo, esto es precisamente lo que da por supuesto Corliss, para luego poder formular un aserto sobre Elizabeth que no tiene asidero en nada de lo que se dice o muestra en la película. «La actriz había alumbrado una criatura para que la ayudara a "vivir el papel" de madre, pero se sintió indignada cuando el niño se empeñó en seguir

vivo después de completar la representación. Ahora desea deshacerse de Alma como si fuera un libreto viejo».

En su comentario negativo sobre la película que apareció en la *Hudson Review* del verano de 1967, Vernon Young también pone a Elizabeth como modelo de las energías parasitarias e inescrupulosas del artista. Tanto Corliss como Young destacan que Elizabeth comparte el mismo apellido, Vogler, con el mago-artista de *El rostro*.

[27] Que es lo que la mayoría de los críticos han hecho con esta escena: suponer que se trata de un hecho real e insertarla en la «acción» de la película. Richard Corliss despacha así la cuestión, sin una pizca de incertidumbre: «Cuando las visita el marido ciego de Elizabeth, confunde a Alma con su esposa [y] hacen el amor». Pero la única prueba de que el marido es ciego consiste en que el hombre que vemos usa gafas de sol…, a lo cual se suma el deseo del crítico de encontrar una explicación «realista» para acontecimientos tan poco plausibles.

[28] «De los sucesos pasados / quien no sepa darse cuenta / de la historia tres milenios / vivirá sin experiencia, / de día en día sujeto».

[29] «En lugar de tratar de producir la mayor realidad posible fuera de sí mismo —ha escrito Jacques Rivière, el artista simbolista— trata de consumir tanto como sea posible dentro de sí mismo […] ofrece su mente como una especie de teatro ideal donde (los acontecimientos) pueden actuarse sin volverse visibles». El ensayo de Rivière sobre el simbolismo, «Le Roman d'aventure» (1913), es el mejor que yo conozco.

[30] Por ejemplo, en la mesa de Baer colocó Syberberg una pieza de madera tomada de la Hundinghütte de Ludwig, el lugar de juegos situado en Linderhof (se incendió en 1945), inspirado por los diseños para el Acto 1 de *Die Walküre* en las dos primeras producciones; en otros lugares del decorado hay una piedra de Bayreuth, una reliquia de la casa de Hitler en Berchtesgaden, y otros tesoros. Por ejemplo, algunos talismanes fueron aportados por el actor: Syberberg pidió a Heller que llevara algunos objetos que le fueran preciosos, y la fotografía de Joseph Roth y una pequeño Buda, propiedades ambas de Heller, apenas pueden verse (si se sabe que allí están) sobre una mesa

mientras él pronuncia el monólogo sobre el cosmos al final de la segunda parte y el largo monólogo de la cuarta parte.

[31] Leni Riefenstahl, *Hinter den Kulissen des Reichparteitag-Films* (Múnich, 1935). Una fotografía en la página 31 muestra a Hitler y a Riefenstahl inclinados sobre unos planos, con el siguiente pie de foto: «Los preparativos del Congreso del Partido se hicieron junto con los preparativos para la labor de las cámaras». El mitin se celebró entre el 4 y el 10 de septiembre; Riefenstahl cuenta que comenzó su trabajo en mayo, planeando la película secuencia tras secuencia, y supervisando la construcción de elaborados puentes, torres y rieles para las cámaras. A finales de agosto, Hitler llegó a Núremberg con Viktor Lutze, jefe de los SA, «para una inspección y para dar sus instrucciones finales». Los treinta y dos cámaras de Riefenstahl llevaron uniformes de los SA durante toda la filmación, «a sugerencia del jefe del Estado Mayor (Lutze), para que nadie perturbara la solemnidad de la imagen con sus ropas de civil». Los SS aportaron un grupo de guardias.

[32] Véase Hans Barkhausen, «Footnote to the History of Riefenstahl's Olympia», *Film Quarterly*, otoño de 1974: raro ejemplo de disidencia informada entre el gran número de tributos a Riefenstahl que han aparecido en las revistas cinematográficas norteamericanas y de Europa Occidental durante los últimos años.

[33] Si se desea otra fuente —ya que Riefenstahl afirma ahora (en una entrevista a la revista alemana *Filmkritik*, agosto de 1972) que no escribió una sola palabra de *Hinter den Kulissen des Reichparteitag-films*, y que ni siquiera la leyó por entonces—, hay una entrevista en el *Völkischer Beobachter*, 26 de agosto de 1933, acerca de su filmación del mitin de Núremberg de 1933, en que hace declaraciones similares.

Riefenstahl y sus apologistas siempre hablan del *El triunfo de la Voluntad* como si fuese un documental independiente, citando a menudo los problemas técnicos que encontraron durante todo el rodaje para demostrar que ella tenía enemigos entre los jefes del partido (el odio de Goebbels) como si tales dificultades no fuesen parte normal de toda filmación. Una de las más sumisas repeticiones del mito de Riefenstahl como simple documentalista —e inocente en lo político—

es la *Filmguide to «Triumph of the Will»* publicada por la Indiana University Press Filmguide Series, cuyo autor, Richard Meram Barsam, concluye su prólogo expresando su «gratitud a la propia Leni Riefenstahl, que cooperó en muchas horas de entrevista, abrió sus archivos a mi investigación y tomó un verdadero interés en este libro». Bien podía Riefenstahl interesarse en un libro cuyo primer capítulo es «Leni Riefenstahl y la carga de la independencia», y cuyo tema es «el convencimiento de Riefenstahl en que el artista debe, a toda costa, permanecer independiente del mundo material. En su propia vida ha alcanzado la libertad artística, pero a gran costo». Etcétera.

Como antídoto, permítaseme citar una fuente irrebatible (al menos, no está aquí para decir que no lo escribió): Adolf Hitler. En su breve prólogo a *Hinter den Kulissen*, Hitler describió *El triunfo de la Voluntad* como «una glorificación totalmente única e incomparable del poder y la belleza de nuestro movimiento». Y así es.

[34] Así es como Jonas Mekas (*The Village Voice*, 31 de octubre de 1974) saluda la publicación de *Los nuba*: «Riefenstahl continúa su celebración —¿o es una búsqueda?— de la belleza clásica del cuerpo humano, búsqueda que comenzó en sus filmes. Está interesada en lo ideal, en lo monumental». Mekas, en la misma publicación, 7 de noviembre de 1974: «Y aquí está mi propia declaración final sobre las películas de Riefenstahl: si es usted idealista, verá idealismo en sus películas; si es usted clasicista verá en sus películas una oda al clasicismo; si es usted nazi, verá usted en sus películas nazismo».

[35] Fue Genet, en su novela *Pompas fúnebres*, el que aportó uno de los primeros textos que mostraban la fascinación erótica que el fascismo ejercía sobre algunos que no eran fascistas. Otra descripción es de Sartre, que no es probable que tuviera esas sensaciones, pero que acaso oyera hablar de ello a Genet. En *Con la muerte en el alma* (1949), la tercera novela de sus *Los caminos de la libertad*, en cuatro partes, Sartre describe lo que experimenta uno de sus protagonistas al ver entrar al ejército alemán en París en 1940: «(Daniel) no tenía miedo y se abandonaba con confianza a aquellos millares de ojos. Pensaba: Nuestros vencedores. Y se sentía invadido por el deleite. Replicó

audazmente a las miradas y se embriagó de cabellos rubios, de rostros curtidos en que los ojos parecían lagos de glaciar, de talles estrechos, de muslos increíblemente largos y musculosos. Murmuró: ¡Qué hermosos son! […] Algo se precipitó desde el cielo: era la antigua ley. Se había hundido la sociedad de los jueces, y la sentencia quedaba borrada; estaban derrotados los soldaditos de color caqui campeones de los derechos del hombre y del ciudadano […] una turbación insoportable y deliciosa le recorrió el cuerpo de pies a cabeza, ya no veía con claridad y, jadeando un poco, repetía: Entran como en la manteca, entran en París como en la manteca […]. Habría deseado ser una mujer para arrojarles flores».

[36] Me valgo del estudio del realismo de Balzac realizado por Erich Auerbach en *Mímesis*. El pasaje del comienzo de *Papá Goriot* (1834) citado por Auerbach —Balzac describe el comedor de la pensión Vauquer a las siete de la mañana y la entrada de Madame Vauquer— no podría ser más explícito (o protoproustiano). «Su persona entera —escribe Balzac— explica la pensión, tal como la pensión implica su persona. […] La desmañada gordura de esa mujercita es el producto de esta vida, así como el tifus es consecuencia de las emanaciones de un hospital. Su enagua de lana de punto, más larga que la falda (hecha con un vestido viejo), cuya entretela escapa por los desgarrones de la tela harapienta, resume la sala, el comedor, el jardincillo, anuncia la cocina y nos da un atisbo de los huéspedes. Cuando ella está allí, el espectáculo es completo».

[37] Véase *A Vicious Motive, Despicable Tricks — A Criticism ofAntonioni's Anti-China Film* «China» (Pekín, Foreign Languages Press, 1974), un folleto de dieciocho páginas (sin firma) que reproduce un artículo publicado el 30 de enero de 1974 en el diario *Renminh Ribao;* y «Repudiating Antonioni's Anti-China Film», *Peking Review,* n.º 8 (22 de febrero de 1974), que ofrece versiones condensadas de otros tres artículos publicados ese mes. El objeto de esos artículos no es, desde luego, exponer opiniones sobre la fotografía —no se advierte ningún interés en ese sentido— sino construir un modelo de enemigo ideológico, como en otras campañas educativas de masas escenificadas

durante ese período. Dado ese propósito, era tan innecesario que las decenas de millones movilizadas en asambleas celebradas en colegios, fábricas, unidades del ejército y comunas de todo el país para «Criticar la película antichina de Antonioni» hubieran visto *Chung Kuo* como que quienes participaron en la campaña de 1976 para «Criticar a Lin Piao y a Confucio» hubieran leído un texto de Confucio.

[38] El interés de los chinos en la función reiterativa de las imágenes (y las palabras) incita la distribución de imágenes adicionales, fotografías que representan escenas en las cuales, sin duda, ningún fotógrafo pudo haber estado presente; y el uso continuo de tales fotografías señala las limitaciones de la comprensión popular sobre las implicaciones de las imágenes fotográficas y la actividad del fotógrafo. En su libro *Sombras chinescas*, Simon Leys cita un ejemplo del «Movimiento para emular a Lei Feng», una campaña de masas a mediados de los años sesenta para inculcar los ideales de ciudadanía maoísta erigidos en torno a la apoteosis de un Ciudadano Desconocido, un recluta llamado Lei Feng que murió a los veinte años de edad en un accidente trivial. Las Exposiciones Lei Feng organizadas en las grandes ciudades incluían «documentos fotográficos, como “Lei Feng ayuda a una anciana a cruzar la calle”, “Lei Feng reemplaza de modo subrepticio [sic] a un camarada en las tareas de limpieza”, “Lei Feng cede su almuerzo a un camarada que olvidó sus alimentos”, y así sucesivamente», sin que al parecer nadie cuestionara «la presencia providencial de un fotógrafo durante los diversos incidentes de la vida de ese soldado humilde, hasta entonces desconocido». En China, lo que vuelve verdadera una imagen es que al pueblo le hace bien verla.

[39] A pesar de su condena a la guerra, Weil se empeñó en participar en la defensa de la República española y en la lucha contra la Alemania de Hitler. En 1936 viajó a España como voluntaria no combatiente en una brigada internacional; en 1942 y a principios de 1943, refugiada en Londres y ya enferma, trabajó en la oficina de la Francia Libre albergando la esperanza de que se le enviara a una misión en la Francia ocupada. (Murió en un sanatorio inglés en agosto de 1943.)

[40] Lo mismo ocurre con otro italiano, Tommaso Landolfi, nacido el

mismo año que Pavese (1908) pero vivo aún y en actividad, que tiene publicada una importante cantidad de cuentos y novelas. Landolfi, del que hasta el momento solo se ha traducido al inglés una selección de nueve de sus cuentos cortos, con el título de *Gogol's Wife*, es un escritor muy distinto y, en sus mejores momentos, más fuerte que Pavese. Su mórbida inventiva, su intelectualismo austero y cierto sentido catastrofista más bien surrealista lo acercan a escritores como Borges e Isak Dinesen. Pero él y Pavese tienen en común algo que hace a la obra de ambos distinta de la ficción que se suele escribir actualmente en Inglaterra y en Estados Unidos, y en apariencia sin interés para el público de esta ficción. Su denominador común es el proyecto de una forma de escribir reservada, básicamente neutral. En esta escritura, el acto de relatar la historia es concebido primordialmente como un acto de inteligencia. Narrar es palpablemente emplear la propia inteligencia; la unidad de narración característica de la ficción de Europa y Latinoamérica es la unidad de la inteligencia del narrador. Pero el escritor de ficción típico de los Estados Unidos de hoy está poco acostumbrado a este uso de la inteligencia, paciente, meticuloso, recatado. Los escritores norteamericanos prefieren en su mayoría que los hechos se declaren, se interpreten a sí mismos. De haber una voz narradora, será seguramente inmaculadamente estúpida; o extrañamente hábil y ruidosa. Así pues, la mayor parte de la producción literaria norteamericana es burdamente retórica (es decir, hay una inflación de medios sin relación con los fines), en contraste con el modo clásico de escribir europeo, que consigue sus efectos mediante un estilo antirretórico, un estilo que se disimula, que apunta en último término a la transparencia neutral. Tanto Pavese como Landolfi pertenecen por entero a esta tradición antirretórica.

[41] La versión de la sensibilidad esteta que en el pasado traté de incluir bajo el rótulo de «camp» puede ser contemplada como una técnica del gusto para hacer los juicios del esteta menos exclusivos (una forma de gustar de más cosas de las que uno querría gustar) y como parte de una democratización de las actitudes dandis. El gusto camp, con todo, todavía presupone los viejos y elevados niveles de

discriminación, en contraste con el gusto encarnado, por ejemplo, por Andy Warhol, la franquicia y el comercializador masivo del dandismo de la nivelación.

[42] Este dictado vanguardista de que la escritura es, idealmente, una forma de impersonalidad o ausencia subyace en el propósito de Barthes de eliminar al «autor» al evaluar un libro. (El método de su *S/Z*: una ejemplar lectura de la novela corta de Balzac en tanto que texto virtualmente sin autor.) Una de las cosas que Barthes hace como crítico es formular el mandato para el modernismo de una clase de escritores (Flaubert, Valéry, Eliot) como un programa general para los *lectores*. Otra es contravenir ese mandato en la práctica, pues la mayor parte de la escritura de Barthes está dedicada a la singularidad personal.

[43] «Ay, ay…».

Índice

Obra imprescindible

Prólogo de David Rieff

Sensibilidades

- Contra la interpretación
- Sobre el estilo
- Notas sobre lo «camp»
- Una cultura y la nueva sensibilidad
- El Tercer Mundo de las mujeres
- De «El amante del volcán»

Reflexiones

- Simone Weil
- Bajo el signo de Saturno
- «Pensar contra sí mismo»: reflexiones sobre Cioran
- De «La conciencia uncida a la carne»: Cioran
- La mente como pasión
- El proyecto de la sabiduría
- La conciencia de las palabras

El cuerpo

De «La enfermedad y sus metáforas»

De «El sida y sus metáforas»

- La imaginación pornográfica
- Así vivimos ahora

El cine

- Una nota sobre novelas y películas
- La imaginación del desastre
- Estilo espiritual en las pelícuas de Robert Bresson

Godard

«Persona» de Bergman

El «Hitler» de Syberberg

Fascinante fascismo

De la novela al cine: «Berlin Alexanderplatz» de Fassbinder

Proyecto para un viaje a China

De «La conciencia uncida a la carne»: China

La fotografía

De «Sobre la fotografía»

Algunos Mapplethorpes

Una fotografía no es una opinión… ¿o sí?

De «Ante el dolor de los demás»

La literatura

El artista como sufridor ejemplar

Por amor a Dostoievski

Joseph Brodsky

La prosa de un poeta

Peregrinación

De «Renacida»: Mann

La traducción

El mundo como la India

Francia: historia de un amor

Nathalie Sarraute y la novela

Una aproximación a Artaud

«Edad de hombre», de Michel Leiris

La escritura en sí misma: sobre Roland Barthes

Americanismos

Cuestión de énfasis

Sobre Paul Goodman

De «En América»

De «Diarios inéditos»: sobre «El amante del volcán» y «En América»
Bosnia, 11S e Irak
Esperando a Godot en Sarajevo
«Allí» y «aquí»
De «Diarios inéditos»: «Cuadernos de Sarajevo, 1993-1994»
Unas semanas más tarde
Ante la tortura de los demás
La literatura es la libertad
Fuentes

Sobre este libro
Sobre Susan Sontag
Créditos
Notas